Inches
Centimetres
KODAK Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2000
Kodak
LICENSED PRODUCT
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black

MAX BREITKREUZ.
BUCHHANDLUNG & ANTIQUARIAT.
BERLIN, C.
NEUE PROMENADE 9.

B.9.244.

Statt M. 7.—
=** MgBzir

E 0/0 A100
65 1666

Literarische
Todtenklänge und Lebensfragen.

Von

Rudolf von Gottschall.

1949

Zweite Auflage.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
1885.

Eloge = die Lobrede.

und diese Blätter werden die jüngere Generation daran erinnern, daß die Todtenglocke einer ganzen literarischen Epoche vornehmlich in diesem Jahrzehnt geläutet hat.

Die Führer der jungdeutschen Bewegung, Karl Gutzkow und Heinrich Laube, welche dem modernen Princip in der Literatur zuerst Geltung verschafften, anfangs im Sturm und Drang, später in dauernden poetischen Schöpfungen, haben bis in die neueste Zeit hinein ihr geistiges Supremat behauptet, besonders auf dem Gebiete des Dramas und des Romans. Laube ist als Dramaturg und Theaterleiter mit der Geschichte der deutschen Bühne aufs engste verknüpft geblieben. Auf diesem Gebiete folgte ihm einer der geistvollsten Lyriker und Novellisten, Franz Dingelstedt mit veränderter Tendenz der Theaterleitung, aber in seinem Denken, Fühlen und Dichten doch aus der jungdeutschen Schule hervorgegangen. Während Ferdinand Freiligrath in verschiedenen Epochen durch eine eigenartige Dichtweise bald den Beifall der ganzen Nation, bald denjenigen einzelner Parteien errang, hat Emanuel Geibel, der sich von den Anfängen zarter Liederdichtung und formvollendeter Nachdichtungen zur Bedeutung eines gedankenvollen und selbstständigen Poeten aufschwang, den ersten Platz unter den deutschen Lyrikern bis zu seinem Tode unbestritten behauptet.

Die Charakteristik dieser hervorragenden Dichter ist daher nicht bloß ein akademisches Eloge, das wir der Erinnerung der Verstorbenen weihen; sie ist auch zugleich ein Beitrag zur Charakteristik einer literarischen Epoche, deren Tendenzen nicht auf den Aussterbeetat gesetzt werden dürfen, ohne die frische und freudige Entwicklung unserer Literatur zu lähmen und die Uhr derselben in bedenklicher Weise zurückzustellen.

Karl Gutzkow.

Einer der bedeutendsten und einflußreichsten Schriftsteller unserer Nation ist dahingegangen; einer der Autoren, welche eine umfassende geistige Wirkung ausgeübt, eine imponirende Summe von Gedankenschätzen dem geistigen Hausschatz unsers Volkes hinzugefügt haben. In die Klage um seinen Verlust mischt sich eine andere schwerwiegende Klage: von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verringert sich der Antheil der Nation an den hochbegabten Meistern des Wortes und der Dichtung; die gehässige Feindschaft literarischer Cliquen führt zur Indifferenz in immer weitern Kreisen; man adoptirt den Tadel einer vernichtenden Kritik, um damit die eigene Antheillosigkeit an allem dichterischen Schaffen zu bemänteln. Außer einigen Modeschriftstellern, welche zu kennen zum guten Ton gehört, welche wahrlich nicht zu den großen Geistern unserer Nation gezählt werden dürfen, die aber gleichsam oben schwimmen und sich bequem abschöpfen lassen, gibt es kaum noch Poeten, deren man im Salon und am häuslichen Herd mit Antheil gedenkt: die Lektüre der Zeitungen und Journale hat die sinnige Ver-

Lethe = der Fluß der Vergessenheit.

tiefung in ein Dichterwerk und seine stillen Gedankenkreise verdrängt. Die Literatur hat sich ausgebreitet und verflacht; täglich tauchen neue Romane auf, die auf dem gleichmäßigen Niveau der Journalistik in Reih und Glied stehen: die Kritik, soweit sie sich noch um poetisches Schaffen kümmert, spendet das gleiche Lob den Großen wie den Geringen, nur daß für die ersten noch der hämische, niederschmetternde Tadel übrig bleibt, womit junge, oft unreife kritische Heißsporne in die literarische Arena einbrechen, um sich die Sporen zu verdienen. Das Gestern wird über dem Heute vergessen: über einem langjährigen literarischen Wirken rauscht bald der Lethestrom; wer hat Zeit oder Lust, sich darum zu kümmern? Von Pietät gegen namhafte Schriftsteller ist ja nicht die Rede; niemand geht mit einem solchen Beispiel voran, und die große Menge will doch immer nur nachfolgen.

Bei Gutzkow kam hinzu, daß er in einem langen kritischen und polemischen Wirken, wie wir bald sehen werden, eine Summe von Feindschaften aufgehäuft hatte, deren Erbe von einer jüngeren Generation oft ohne ein beneficium inventarii angetreten wurde. Es gibt eine Art von literarischer Blutrache, die sich von Geschlecht zu Geschlecht forterbt, und die Söhne rächen die im erbitterten literarischen Kampfe erschlagenen und scalpirten Väter.

Karl Gutzkow ist ein echtes berliner Kind, wie der Dichter des „Phantasus", Ludwig Tieck, der Romantiker, dessen reiche Phantasieblüthen dem märkischen Sande entsprossen, aber auch wie der Dichter des „Nante Strumpf" und „Reinecke Fuchs", der witzige Adolf Glasbrenner, mit dem er auf denselben Schulbänken zusammensaß. Ueber seine Knabenjahre hat er uns selbst Auskunft gegeben in dem ansprechenden Werke „Aus der Knabenzeit" (1852), das den ersten Band seiner „Gesammelten Schriften" bildet. Es ist dies eine reizende Idylle, eine Idylle der Hintertreppen und Hinterhöfe der Residenz. Gutzkow

war der Sohn eines Bereiters in den Ställen des Prinzen Wilhelm in Berlin, die sich in dem Akademiegebäude befanden, und am 17. März 1811 geboren. Der Knabe wuchs auf unter den wechselnden Eindrücken, die sich in diesem seltsamen classischen und romantischen Gebäude mit dem wirren Gemäuer seiner innern Höfe und seinen schauerlichen viereckigen und runden Thürmen darboten. Das Interieur der Höfe interessirte den Dichter mehr, als was oben in den akademischen Sälen vor sich ging, wo Schleiermacher las, die künftigen Düsseldorfer nach Gipsabgüssen zeichneten, ein neues Werk von Humboldt über die Kawisprache aus der Presse kam, während die Raben die goldene Himmelskugel der Bode'schen Sternwarte umflatterten, die zugleich der Leichengeruch der grauenvollen Anatomie anlockte. Mehr aber interessirten den Knaben die schmetternden Trompeten, das Wiehern und Kettenrasseln von hundert Pferden, die durch Trommelschlag und Pistolenschüsse an kriegerischen Lärm gewöhnt wurden. Mitten in den Höfen boten die kleinen Gartenplätze eine anmuthige Miniaturidylle: grüne Rasenbänke, Lauben von wildem Wein, und in einem Seitenhofe stand ein riesengroßer Nußbaum, der dem ersten Wagenlenker des Königs gehörte, die Freude des Knaben. Vielseitig waren die Eindrücke des Knaben; denn ein Echo von der geistigen Welt da oben drang doch auch in die Kreise below stairs, in die subalterne Welt, in welcher der Knabe aufwuchs unter allerlei Familien- und Kasernenabenteuern, die er mit den lebendigsten Farben schildert. Die erste Berührung mit der gebildeten Welt im Hause eines Malers war folgenreich für die weitere Entwickelung des Knaben. In den Jahren 1821—29 besuchte dieser das Friedrich-Werdersche Gymnasium, das damals unter der Leitung des Rektors Ribbeck stand, eines korrekten Denkers mit vornehmem Schliff, vornehmer Geringschätzung, reichem Wissen und gewandter Rede. Der junge Gutzkow war ein sehr eifriger Schüler: er schwärmte

unermüdliche Regsamkeit, die zu diesem Berufe gehört, das feine Gehör für die Herzschläge der Zeit und auch für ihre Herzkrankheiten, die sich in der Unregelmäßigkeit derselben zeigten; er besaß die Rüstigkeit und Schlagfertigkeit, die ein stets angreifender und angegriffener literarischer Kämpfer auf der Bresche bewähren muß. Dies beweist noch sein kurz vor seinem Tode erschienener „Dionysius Longinus“ (1878), eine so geharnischte Streitschrift, wie er sie je in den kampflustigen Zeiten seiner Jugend veröffentlicht hat. Durch alle Epochen seines dichterischen Schaffens zieht sich diese journalistische Thätigkeit begleitend hindurch; sie war ihm eine innere Nothwendigkeit. Freilich, es war nicht der Journalismus der politischen Tretmühle, den er vertrat: wie hätte ein so origineller Kopf sich mit den überlieferten Parteiphrasen begnügen sollen? Er hatte für alles, was die Zeitchronik ihm bot, stets seine eigenen, oft umfassenden und großen Perspectiven; im wesentlichen aber verhielt er sich skeptisch, analytisch, zergliedernd, ja zerwühlend; er war ein Meister feinen Spürsinns, aber auch zersetzender Dialektik. Als literarischer Kritiker war er wesentlich ein Anwalt des verneinenden Geistes; es lag dies in der Signatur der Epoche, in welcher er auftrat. Der jungdeutsche Sturm und Drang hatte mit den alten Traditionen gebrochen; er lag im offenen Kriege mit der Romantik und ihren Nachzüglern. Diese Pseudoromantik trat aber auch in den folgenden Jahrzehnten in immer neuen Gestalten auf: kein Wunder, daß der Autor stets den Stein auf der Schleuder der Polemik behielt und ihn gelegentlich von neuem auf die romantischen Spukgestalten schleuderte. Als Polemiker hatte Gutzkow zwar viel ätzende Schärfe, oft auch eine verbitterte und erbitternde Herbheit, doch war sein Ton stets weit von demjenigen entfernt, den neuerdings die schwächlichen Epigonen Heine's oder die literarischen Gamins anschlagen, die den Skandal suchen um des Skandals willen, und welche Händel jeder Art vom Zaune

brechen, um sich damit das Bewußtsein der eigenen Wichtigkeit und andern den Anblick ihrer genialen Fechterposítur zu gewähren.

Noch als Student in Berlin gab Gutzkow ein „Forum der Journalliteratur“ (1831) heraus, durch welches er die Aufmerksamkeit Wolfgang Menzel's gewann, der ihn nach Stuttgart zog. Wolfgang Menzel war damals der journalistische Löwe des Tages, und er sollte für Gutzkow's Lebensschicksale zunächst der Mittelpunkt werden. Von Haus aus waren sie nicht auf einen Ton gestimmt; die Sympathien für Jean Paul, die Antipathie gegen Heinrich Heine mochten sie gemein haben; doch Menzel schwärmte für die deutschen Romantiker und gefiel sich darin, Goethe's Lorber in den Staub zu ziehen. Gutzkow schildert in seinen „Rückblicken“ die erste Begegnung mit dem kritischen Dictator: „Wolfgang Menzel, ein geborener Schlesier, hieß den schon lange erwarteten, blassen, magern, blonden berliner Ankömmling willkommen. Ihn selbst hatte die Natur mit breiten Schultern, kräftiger Brust, dunklem Haar ausgestattet. Sein Kopf hätte einem katholischen Geistlichen gehören können. Um den Mund, dessen Zähne vernachlässigt waren, spielte ein satirisches Lächeln, das sich bei manchem seiner Einfälle in's Sardonische verlieren konnte, während seine kurzsichtigen Augen, so oft die Brille, die solche regelmäßig bedeckte, abgenommen wurde, Trotz, strengen Ernst, ja zuweilen etwas Verklärtes oder Feierliches bekommen konnten. Sein Temperament schien das heftigste zu sein, der einmal ausgesprochene Wille unbeugsam. . . . Der Mann, der so vieles tadelte, hatte ohne Zweifel an seinem Schädel den Verehrungssinn. Ihm war das Gegentheil des nil admirari Bedürfniß“.

Gutzkow wurde nun in Stuttgart Mitarbeiter des „Literaturblatts“; mit 30 Fl. monatlichem Gehalt diente er unter den Fahnen Wolfgang Menzel's. Er setzte inzwischen seine Studien

fort, und nachdem er bereits die philosophische Doctorwürde erlangt hatte, hörte er noch juristische und staatswissenschaftliche Collegien in Heidelberg und München. Nach der Veröffentlichung der „Briefe eines Narren an eine Närrin“ (1832) trat er mit einem ersten größeren Werke auf, mit dem Roman „Maha Guru. Geschichte eines Gottes“ (1833), einem Vorläufer seiner späteren Romandichtungen, obschon das eigentliche Romaninteresse zu erregen nicht in erster Linie die Aufgabe des Autors war. Soweit der Dichter durch diese Flucht in den Orient den Interessen des Tages aus dem Wege zu gehen schien, so sehr war diese Flucht nur eine scheinbare, und unter der Maske des asiatischen Rococo stand er plötzlich wieder mitten in unserer Gegenwart. Gustav Schlesier behauptete damals von diesem Roman, daß er der Wieland'schen Schule angehöre; in der That hat er mit derselben die Vorliebe für eine orientalische Einkleidung gemein, in welcher europäische Fragen sich maskiren, nur daß Wieland mehr auf eine Lebensmoral oder auf die Lehren des Lebensgenusses ausging, während Gutzkow tiefere metaphysische Probleme, welche die Weisen an der Spree beschäftigten, in das tibetanische Costüm kleidete. Auf diesem Gebiete der Politik hatte ja Montesquieu in seinen „Lettres persanes“ schon früher mit glänzendem Erfolge die asiatische Politik zum Spiegel der europäischen gemacht.

Der Held des „Maha Guru“ ist der tibetanische als Gott verehrte Dalai-Lama. Den Autor lockte die Aufgabe, in profaner Weise die Inkarnation Gottes in einem Menschen zu schildern: dies ist der geistige Mittelpunkt des Romans; mit der Dialektik, die er von dem Altmeister Hegel gelernt, wollte der Schüler darlegen, wie der Gott auch den Menschen überwinden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschlichen in Schatten gestellt wird. Doch Gutzkow ergeht sich dabei nicht in philosophischen Abhandlungen: im Verlaufe der Handlung tritt die

Polyandrie.

Bewegung der Idee hervor. Auch ist dieselbe so wenig aufdringlich, daß der flüchtige Leser diesen Kern leicht übersehen kann über dem überwuchernden Beiwerk der asiatischen Sittenschilderungen. Nicht die orientalische Pracht des Kostüms, nicht der landschaftliche Reiz dieses imposantesten Hochlandes der Erde begeisterte den Dichter zu glänzenden Schilderungen; ihm kam es darauf an, in den Volkssitten Stoff zu einer schneidenden Satire auf europäische Zustände zu finden. Der Zopf aus dem Reiche der Mitte und seinem verkörperten Staatswesen, seine seltsame Bureaukratie und Soldateska reichte ja bis nach Tibet hinein: ein willkommener Stoff für die Persiflage. Die tibetanische Hierarchie bot ein Abbild der europäischen, der orthodoxen Kirchlichkeit diesseit und jenseit der Berge. Welche köstliche Verspottung der Ketzerrichterei liegt in den tragikomischen Schicksalen Hali-Jaip's, der als Besitzer einer Götzenmanufaktur wegen freigeistiger Abweichung von der Tradition der göttlichen Physiognomien, besonders was die Proportion zwischen Nase und Mund betrifft, vor ein hochnothpeinliches Halsgericht gezogen wird. Tibet ist außerdem das merkwürdige Land, wo die Polyandrie herrscht und eine Frau mehrere Männer hat. In dieser Sitte lag wieder eine reiche Quelle von Bezüglichkeiten, in einer Zeit, in welcher die Frauenemanzipation an der Tagesordnung war. So fand die satirische Ader des Autors an den Ufern des Brahmaputra eine reiche Ernte.

Außer den satirischen Ergüssen fehlt es in dem Werke nicht an ernstgemeinten Schilderungen, wie diejenige der Erstürmung von Lassa, auch nicht an der Darstellung von Liebesgefühlen und Liebesscenen: doch dies alles bleibt im Gedächtniß des Lesers nicht haften. Zweiundzwanzig Jahre war Gutzkow alt, als er diesen Roman verfaßte: man weiß nicht, ob man mehr die Vielseitigkeit und Tiefe seiner geistigen Bildung bewundern oder sich wundern soll über den kühlen,

ung haben als diese allgemeine Feierstunde der Natur. Jahrelang kann ein lyrischer Dichter so im Inkognito seiner sonstigen, vielleicht schwachen und zu einem befriedigenden Buche in Prosa nicht im mindesten ausreichenden Geistesgaben hinleben." Allerdings giebt es verschiedene Sorten von Lyrikern: ein Dichter wie Gutzkow wäre auch als Lyriker niemals einer jener bleichen poetischen Albinos geworden, denen das Farbenpigment des Geistes fehlt und welche in sein Licht nur mit blinzenden Augen blicken.

Wolfgang Menzel hatte über den „Maha Guru" seine schützende kritische Hand gebreitet; er ließ diesem Roman eine Fülle von Lobsprüchen zukommen; doch der junge Autor hatte sich nicht ganz im Zauberbann des Altmeisters gehalten, er verweilte nicht blos in Stuttgart, sondern bisweilen auch in Berlin, Leipzig, Hamburg. Da machten sich andere Einflüsse geltend; in Leipzig verlockte ihn Heinrich Laube zum Abfall von Menzel. Laube hatte auch zur Burschenschaft gehört wie dieser, aber sein Wesen war nicht Menzelisch-altdeutsch, sondern slavisch; er besaß die Kunst, im Kreise seines nächsten persönlichen Wirkens enthusiastische Freunde zu gewinnen. „Wer je mit ihm eine Cigarre geraucht", erzählt Gutzkow, „oder an der Table-d'hôte des Hôtel de Bavière in Leipzig seinen maßgebenden Aussprüchen gelauscht hatte, ging für ihn durch's Feuer: es war der Zauber der Anlehnung an eine sichere Beherrschung des Lebens." Doch es bedurfte des Einflusses nicht, den dieser junge Tonangeber in Literatur und Mode ausübte, um Gutzkow von Menzel zu trennen; eine unvorsichtige Aeußerung des ersteren führte einen vollständigen Bruch herbei, und bald erfuhr er, was die Feindschaft des damaligen literarischen Machthabers zu bedeuten hatte.

Gutzkow hatte eine größere Novelle: „Wally, die Zweiflerin" (1835), erscheinen lassen, welche allgemeines Aufsehen erregte. Tempora mutantur . . heutigentags würde sie spurlos vorübergegangen sein: was sie an skeptischem Gedankeninhalt enthielt, schloß sich damals an die Bibelkritik von David Strauß an, ist heute aber bereits Gemeingut weiter gebildeter Kreise geworden; was damals aber als ein anstößiges Attentat auf die Sittlichkeit erschien, würde man heute für eine platonische Spielerei halten; denn was bedeutet diese Sigunenscene, diese transparent beleuchtete Nudität, gegenüber den Tizianschen Situationsbildern und Boccaccio'schen Nachzeichnungen, an welche uns neufranzösische und auch neudeutsche Autoren gewöhnt haben? Die Erzählung selbst war wenig spannend; breite Abhandlungen schoben sich störend in dieselbe ein. Wally war eine Vorläuferin des „Acosta", eine Zweiflerin, die an ihrem Zweifel zu Grunde ging, indem sie zum Dolch einer Charlotte Stieglitz griff: doch war der Hauptkonflikt nicht rein gehalten; ein zweites Motiv, die Eifersucht, spielte mit herein. Bedeutender als die Erzählung waren die Reflexionen des Dichters, in denen der heißblütige Reformdrang jener jungdeutschen Epoche glühend pulsirte. Mit warmer Begeisterung wurde der Glaube an die „innern Quellen der Menschheit" ausgesprochen, die mit ihrem ernsten Wesen alle Institutionen überlebe. Doch diese Mischung herausfordernder Betrachtungen mit gewagten Schilderungen, der allzu plane Ton, mit welchem die Resultate der philosophischen Kritik hier in das Publikum geschleudert worden, erbitterten besonders Menzel, der, ein Mann gläubiger Pietät, sich von diesen Tendenzen verletzt fühlte und überdies durch das Auftreten seines Schülers sich selbst für kompromittirt hielt. Wie konnte er, der Goethe's Unsittlichkeit auf das heftigste angegriffen, solche Ausschreitungen der jungen Generation ruhig mit ansehen? Feierlich sagte er sich los von dem treulosen Jünger und klagte ihn mit der Miene eines Denunzianten, ihn und seine Genossen, das ganze Junge Deutschland verbrecherischer, die Religion und die Sitten gefährdender Tendenzen an. Der deutsche Bundestag lieh

(1838), in den „Vermischten Schriften“ (1842—52) und andern Sammlungen hat er diese Wirksamkeit fortgesetzt. In einer spätern Epoche seines Lebens, von 1842—62, wo er die „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ herausgab, war er unerschöpflich in kritischen Glossen, mit denen er die Bewegung der Literatur begleitete.

Dem Kritiker Gutzkow fehlte das Organ der Bewunderung. Wenn er uns Goethe schildert im Wendepunkte zweier Jahrhunderte, so überwiegt doch die zergliedernde Kritik und ein skeptischer Zug spielt um seine Mundwinkel. Der begeisterte Shakespeare-Cultus war ihm zuwider, wenn er auch nicht wie Roderich Benedix ein langathmiges und voluminöses Anathem auf denselben schleuderte; er sah in dem fortwährenden Zurückkommen auf ältere als classisch gefeierte Poeten, in dem Aneignen und Einrichten derselben ein Attentat auf die freie Entwickelung der modernen Poesie; sie erschien ihm gleichsam überlastet mit den Hypotheken der großen Dichter der Vergangenheit. So polemisirte er noch in seinem „Dionysius Longinus“ aufs heftigste gegen die buchhändlerische Ausbeutung der Classicität durch die Cotta'sche Buchhandlung. Sein moderner Instinkt setzte sich zur Wehr gegen die Uebermacht der classischen Traditionen.

Das Moderne selbst hat Gutzkow in den „Säcularbildern“ als den Uebergang zu einer noch zu erklimmenden Entwickelungsstufe unserer Zeit betrachtet; er will nicht, daß es als das dritte Congruum des Antiken und Romantischen angesehen werde. Und doch hat das Moderne diese Bedeutung; man muß darüber die Herleitung des Begriffs von der Mode vergessen. Sagt doch unser Kritiker selbst: „Es gibt eine moderne Tragödie in der Form wie im Inhalt. Schiller, Goethe, Byron haben Tragödien geschrieben, wenn auch noch in philologischen und ästhetischen Vorurtheilen befangen. Sie bahnten den Weg zu einer Betrachtung der menschlichen Schicksale vom Grunde der individuellen Charakteristik aus und in einer Form, die den

Lovely-Poesie.
Form-Cultus.

Verwickelungen und Schlägen unsers jetzigen Lebens durch ebenso schroffe und überraschende Eigenschaften entgegenkommt. Poetische Combinationen neuerer Zustände in natürlicher und origineller Sprache nennen wir moderne Poesie.“

Jedenfalls hat Gutzkow von diesem Standpunkte aus als Kritiker jeden Rückfall in die Romantik, jede mehr oder weniger dilettantische Nachdichtung überlebter Formen stets auf das schärfste verurtheilt. Mit der Losung des nil admirari vereinigte er einen scharfen Blick für geistige Schwächen und Einseitigkeiten, eine große Feinspürigkeit für die Genesis gewisser Richtungen, eine gewandte Darstellungsweise, um die feinsten Schattirungen dichterischer Stimmungsbilder wiederzugeben, oft freilich im kritischen Vexirspiegel. Auf die Schönheit und Vollendung der dichterischen Form legte er stets geringes Gewicht. Schon in seiner jugendlichen Sturm- und Drangepoche ging er mattherzigen und geistlosen Lyrikern energisch zu Leibe, wie seine Kritik der pommer'schen Dichterschule beweist. Sie ist das Muster geblieben für eine nach wohlfeilen Lorbern strebende witzige Kritik, welche sich in den Abschlachtungen der Anfänger und Stümper gefällt. Später hat er noch mehrere bezeichnende Stichwörter für lyrische Richtungen gefunden, die ihm mit größerm oder geringerm Recht mißliebig waren: so für die Lovely-Poesie zur Zeit, als sich der Wald die unglaublichsten Dinge erzählte und als nur Feen, Elfen und andere phantastische Duodezgeschöpfe für courfähig galten am Minnehof der Poesie. Gegen dieses süßliche Wesen, das jetzt schon wieder aus unserer Literatur verschwunden ist, hat er mit voller Energie angekämpft. Ebenso wandte er sich gegen die akademische Richtung, die besonders durch die Münchener Lyriker und Epiker vertreten war, eine Richtung, welche auf die Lehren der formalen Aesthetik das Exempel machte und den Cultus der dichterischen Form so ausschließlich pflegte, daß der Inhalt ihr gleichgültig dabei erschien. Indem Gutzkow stets auf geistvollen

Gehalt drang, hat er der Entwickelung unserer Literatur wesentliche Dienste geleistet. Noch in seinem „Dionysius Longinus“ geißelt er die Verirrungen der neuen Poesie, besonders der dramatischen, in das Schwülstige, affectirt Titanenhafte, und diese scharfen Rügen würden noch mehr Gewicht haben, wenn sie nicht fortwährend mit rein persönlicher Polemik zersetzt wären. „Schwulst“, sagt der Autor, „ist überall da, wo das Poetische, das erst aus der Verwickelung kommen soll, schon vorweggenommen worden ist, wo die Rosen schon blühen, ehe sie noch Knospen angesetzt haben können. Umgekehrt hinkt der Schwulst oft wie ein Rauchfaßschwinger hinter dem Gewöhnlichsten hinterher.“ Und mit schönen, glänzenden Worten vertheidigt Gutzkow jene feurige Beredsamkeit, die allen großen Dramatikern eigen war, welche die Schule jener Kraftdramatiker rhetorisch nennt: „Schiller's Prolixität, jene rauschende Fluth der Seele, die sich sichtbar wie ein Feuermeer in Flammen verwandelt, jene Hingebung des begeisterten Wortes an den mit Liebesarmen feurig umfaßten Stoff“.

Wie in dieser Schrift, so hat der Kritiker Gutzkow, der immer schlagfertig auf der Mensur stand, gerade aus den sich kreuzenden Schwertern der Polemik Funken geschlagen, welche in die dunkeln Winkel unserer Literatur ein erhellendes Licht werfen. Wie wurde im Kampfe mit Wolfgang Menzel der einseitige bärenhafte Patriotismus erhellt, im Kampfe mit den „Grenzboten“ die suffisante Kritik der Realisten, im Kampfe mit den Hebbelianern die poetische Großmannssucht, die sich auf ellenhohe Socken setzt! Gutzkow war nie ein „Anempfinder“; ihm fehlte selbst die wünschenswerthe freudige Hingabe an eine hervorragende dichterische Leistung; aber eine Fülle von Anregungen entströmt seiner, wir möchten sagen, lebenslänglichen kritischen Thätigkeit, und er hat die sich verirrende Literatur stets energisch zur Ordnung gerufen.

Jene jungdeutsche Epoche, in welcher die Kritik, die Skizze,

der Essay vorherrschte, hatte auch politische Anwandlungen, obgleich ihr Reformdrang sich mehr auf sozialem Gebiete offenbarte. Gutzkow war von Hause aus Publizist: wie hätte sein allumfassender Geist jene politischen Fragen ausschließen können, die seit der Julirevolution so brennend geworden sind. Zahlreiche Broschüren, die er in den Jahren 1837 und 1838 verfaßte, galten der Kölner Sache, die damals alle Gemüther bewegte: wir können sie jetzt als Vorstudien zum „Zauberer von Rom“ betrachten. Sie waren von staatsfreundlicher Tendenz und athmeten die Energie des heutigen Kulturkampfes; besonders glänzend war die Polemik gegen Görres. Seitdem hat Gutzkow stets die Zeitereignisse mit geistvollen Glossen begleitet, die nur deshalb weniger Beachtung fanden, weil er in einer Zeit der Parteikämpfe sich außerhalb des Zusammenhangs einer bestimmten Partei stellte, wie er denn deshalb auch überhaupt der Propaganda entbehrte, welche den von einer breiten Partei getragenen Literaturgrößen niemals fehlte. Eine interessante Flugschrift ließ Gutzkow im Jahre 1848 erscheinen: „Deutschland am Vorabend seines Falles und seiner Größe“; sie ist ebenso reich an Prophezeihungen, die in Erfüllung gegangen, wie an solchen, die gescheitert sind, oder vielmehr, was Gutzkow prophezeihte, hat sich in anderer Weise verwirklicht, als er vorausgesehen. Die Zukunft hat ihm darin recht gegeben, daß er für die Trennung Oberitaliens von Deutschland plaidirte; wenn er für Deutschland die eine Möglichkeit der Einigung aufstellt: „Der Mächtigste tritt an die Spitze und zwingt die andern, ihm zu folgen“, aber in Abrede stellt, daß Preußen, dieser seit 1815 zurückgegangene Staat, der mächtigste sein könne, so hat die Geschichte das aufgestellte Prinzip bestätigt, den Zweifel über den ausführenden Staat aber zurückgewiesen. Der Sinn und Geist der allgemeinen Losungen, welche Gutzkow der deutschen Politik ertheilt, hat sich glänzend bewährt. „Wir sind gezwungen“, sagt er, „unsere

den Dorfgeschichten eine große Rolle spielen. Macbeth, Richard III., die britischen Heldenkönige sind gewiß dramatische Gestalten von Schrot und Korn, aber ist Hamlet deshalb weniger ein dramatischer Held? Ja steht er unserm Denken und Empfinden nicht näher als die von Trompetenstößen angekündigten Männer der That? Solche skeptische, zwischen zwei Entschlüssen mit wechselnder Empfindung schwankende, von innerer Reflexion durchwühlte Gestalten mögen der markigen Kraft entbehren, die für hochtragische Eindrücke unerläßlich ist; aber ein weites und großes Gebiet der dramatischen Dichtung steht ihnen offen, und gerade für die Seelenmalerei, die auch der darstellenden Kunst die willkommensten Aufgaben stellt, bieten sie eine reiche Ausbeute.

Freilich, das Skeptische und Schwankende darf nicht ins Schwächliche übergehen: es müssen hinlänglich starke Motive gegeben sein, um auch eine gesunde Natur zu zögerndem oder wechselndem Entschluß zu bestimmen. Dies ist bei Gutzkow nicht immer der Fall, und hier ist die Achillesferse mancher seiner Dramen zu suchen. Auch ist bei schwankenden Charakteren die Lösung der Fäden schwierig; es muß für die endgültige Entscheidung ein unwiderrufliches Motiv von ausschlaggebender Stärke gefunden werden. Das ist Gutzkow nicht immer gelungen; daher seine Verlegenheit den letzten Akten gegenüber, die häufige Umdichtung derselben. Hierzu kommt noch eine Eigenheit seines Geistes: das Feinspürige, welches bisweilen in das Spintisirende übergeht, verleitete ihn nicht selten zu einer absonderlichen oder überladenen Motivirung oder zur Schürzung verzwickter Fäden der Entwickelung. Oft hemmte er den natürlichen Fortgang der Handlung, indem er ihr ein unerwartetes Hemmniß in den Weg legte; irgend ein geistreicher Kalkul verlockt ihn zu einem paradoxen Wagniß; er veranstaltet ohne Grund ein Hürdenrennen, wo er in glatter Bahn das Ziel und den Preis erringen konnte.

Kenntniß des Theaters und der Bühnenwirkungen hatte sich der junge Poet rasch mit feinem Verständniß angeeignet, um seinen Entschluß, bühnenfähige Stücke zu schreiben, auch in zweckmäßiger Weise ausführen zu können. Ohne auf grelle Effekte oder auf den Prunk der Ausstattungen auszugehen, wußte er nach den Aktschlüssen zu doch die Handlung wirksam zu steigern und ihr eine scenische Unterstützung ohne die jetzt üblichen Beleuchtungseffekte zu gewähren. Auch bewegen sich die Helden und Heldinnen seiner Conversationsstücke ungezwungen im Salon der Bühne.

Sein erstes auf die Bühne gekommenes Drama: „Richard Savage“ (1842), verleugnete am wenigsten den jungdeutschen Ursprung; es haftete gleichsam noch mit allen geistigen Wurzeln im journalistischen Boden. War doch einer seiner Helden, Steele, einer der namhaftesten Schriftsteller Englands, und er hatte diesen mit geistiger Schärfe und schneidendem Sarkasmus hinlänglich ausgestattet, um in ihm das Metier gleichsam in vornehmer Fassung auf die Bühne zu bringen. Und der Held des Stückes selbst war einer jener genial verkommenen Dichter, für welche jene Zeit in Grabbe ein Urbild fand, das damals allgemeines Interesse erregte. Wie dieser war Richard Savage einem wüsten Tavernenleben verfallen, und in diesem Sumpf brannte sein geistiges Licht nur mit trübem Schein. Doch durch eine warme Empfindung wird uns der Held näher gerückt: durch die Sehnsucht nach seiner Mutter; aber unerbittlich weist ihn Lady Macready zurück. Die Grundlage des Stückes ist geschichtlich: Savage war die Frucht eines verbotenen Verhältnisses zwischen der Lady und Lord Rivers: der Kampf zwischen Liebe und Ehre im Herzen der Mutter macht diese mehr zu einer tragischen Heldin als den Sohn. Das neuerdings von französischen Dramatikern, wie dem jungen Dumas und Augier oft gewählte Problem des fils naturel hat Gutzkow hier zuerst behandelt, und zwar von der Gefühlsseite aufgefaßt. Das

und das ist für den französischen Dichter, wie Corporal Nym sagt, der Humor davon. In dem Lustspiel des deutschen Dichters waltet ein entgegengesetzter Geist: mitten unter den Maskenscherzen der Intrigue und der Laune schlägt der Genius der Geschichte sein ernstes Auge auf und wendet einen prophetischen Blick nach der Zukunft; hier spricht sich die Ueberzeugung aus von einem innern Zusammenhang, einem nothwendigen Gang der Dinge. Dies geschieht in der Rede, welche der sich berauscht stellende Erbprinz von Baireuth im Tabakscollegium hält. Die reichen Genrebilder der Handlung aber werden beherrscht von dem komischen Contrast zwischen einem stolzen Königthum und einem nach den Regeln des einfachsten bürgerlichen Hausstandes geordneten Hofe.

„Das Urbild des Tartuffe" (1844) ist eine Literaturkomödie mit geschichtlich-politischer Färbung. Geschaffen in einer Zeit der Bücher- und Dramenverbote, war sie zunächst der Protest der schaffenden Geister gegen die Schranken der Censur; sie hatte damit einen vormärzlichen Zug, der im Laufe der Jahre verblassen mußte; denn die damals zündenden Stichwörter verloren allmählich ihre Schlagkraft. Dennoch blieb der eigentliche Kern des Stückes ungefährdet; es war der Einblick in die innere Schöpfungsgeschichte des Lustspiels und in die Geburtswehen, mit denen es vor die Oeffentlichkeit tritt. Wir sehen, wie Molière Gestalten und Situationen aus dem vollen Leben schöpft; wir sehen, wie sich das Publikum gegen die satirische Geisel des Komödiendichters sträubt: zustimmend, soweit sie andere Stände betrifft, krampfhaft ablehnend, sobald die Satire dem eigenen Stande gilt; wir sehen, wie der galante Absolutismus die Kunst begünstigt, nur insoweit sie seinen eigenen Abenteuern zu statten kommt: dennoch über allen Egoismus und Widerspruch der einzelnen hinweg geht auch der Triumphzug des Lustspiels seinen siegreichen Gang. Diese Spiegelung des Lustspiels im Lustspiel ist nun im „Urbild des

Tartuffe" in einer Reihe lebendiger, auch theatralisch wirksamer Intriguen durchgeführt: wir erinnern nur an die Garderobenscene und die Schlußscenen, wo das Urbild des Tartuffe mit seinem Abbild sich auf der Bühne bis zur unkenntlichen Verwechselung ablöst.

Ein anderes literarhistorisches Lustspiel: „Der Königslieutenant" (1847), dessen Held der junge Goethe ist, war anfangs zur Feier des Goethe'schen Jubiläums gedichtet und ging fast spurlos vorüber. Habent sua fata libelli. Gegenwärtig gehört es zu den am meisten aufgeführten Stücken von Gutzkow; die Darsteller ersten Ranges spielen den Grafen Thorane mit Vorliebe: der chevalereske und schwärmerische Zug desselben, die weiche Grundstimmung in ihrem Kontrast mit dem militärischen Beruf lockten die Charakterdarsteller, und der eigenthümliche Haut-gout des deutsch-französischen Radebrechens à la Riccault de la Marlinière war ein willkommener Triumph für das Virtuosenthum. Uns vermag indeß weder diese Gestalt noch die sehr im Rococorahmen gehaltene Hauptintrigue, das tumultuarische Abrollen bewegter Genrebilder, noch der Charakter des etwas altklugen jungen Goethe tiefere Theilnahme für das Stück einzuflößen, das uns schwächer erscheint, als viele Dramen Gutzkows, welche sich nicht auf der Bühne behauptet haben. Der Erfolg war ein Erfolg von Schauspielers Gnaden, das Stück ein Paradepferd der berühmten Darsteller, welches einer kundigen Kritik mit mancherlei Gebresten behaftet erscheinen mußte. Das letzte Schauspiel Gutzkow's: „Lorbeer und Myrthe" (1855), das in der Buchausgabe noch um einen Akt verlängert ist, erschien schon früher für den anekdotischen Stoff zu breit angelegt, hatte zu weite Perspektiven, nahm zu viele Personen in den Rahmen einer Handlung auf, welche eigentlich nur vier bis höchstens fünf Personen verlangt, um ihren Konflikt zu erschöpfen. Der Stoff ist glücklich gewählt: Richelieu hat den Ehrgeiz, Dichter zu

sein, der Dichter des „Cid"; das Zureden seiner Geliebten, der Marquise von Comballet, und Chataigny's bestärkt ihn in der Absicht, den „Cid" für sein eigenes Werk auszugeben; da giebt es nur ein Hinderniß: der Widerspruch des Dichters selbst; doch Corneille erscheint abhängig von Richelieu: dieser hat über die Hand des Mädchens zu verfügen, das der Dichter liebt. „Lorbeer und Myrthe!" Corneille will indeß seinen Lorbeer nicht verschenken, nicht verkaufen; er verzichtet lieber auf die Myrthe, welche der Kardinal in einer Anwandlung von Großmuth ihm mit dazugiebt. Dieser Konflikt spielt im letzten Akt: drei Akte des Stücks sind eine etwas langathmige Vorbereitung auf die entscheidende Begegnung. Des Dichters Muse, welche diesmal den Vers wählte und sogar an einer Stelle die kunstvolle Architektonik des Sonetts nach dem Muster romanischer Dramen nicht verschmähte, schweifte zu sehr von der Haupthandlung ab, vertiefte sich zu sehr in das grillenhafte Wesen des ehrgeizigen Ministers, statt den Dichter, in welchem ja der Kampf zwischen Liebe und Ehre ähnlich wie in seinem „Cid" entflammt waren und der unsere innige Theilnahme heischte, in den Vordergrund zu stellen. So machte das Stück trotz einzelner geistvoller Ergüsse und sinniger Einblicke in das Atelier des dichterischen Schaffens einen matten Eindruck, der durch die etwas pretiösen, schweren, in ihrem Erguß oft gehemmten Verse noch gesteigert wurde.

Auf dem Gebiete des Trauerspiels rang Gutzkow's Muse schon früh nach Erfolgen, wie sein „Nero" und „Saul" in seiner vortheatralischen Epoche bewiesen; hier gelang ihm ein glänzender Wurf, der „Uriel Acosta", ein Wurf auf dem Gebiete der Gedankentragödie. Seine Anläufe nach dem Lorbeer des historischen Trauerspiels waren weniger glücklich: es fehlte ihm eine gewisse Größe des Stils, der sich leicht zersplitterte, wenn auch in geistige Brillantsplitter; es fehlte ihm die Macht des hinreißenden Pathos, wie es Schiller und Shakspeare eigen

war. Wohl mied er nicht den rhetorischen Erguß; er wußte, daß auch die Bühne für große Aufgaben der Beredsamkeit bedarf, und hatte eine hohe Meinung von Schiller's „ausströmendem, fernhintreffendem, magniloquentem Wort". Doch diese schwunghafte Getragenheit des Ausdrucks stand ihm nicht so zu Gebote wie einzelne blitzartige Wendungen, und der spröde Fluß seiner Verse, der bis zur syntaktischen Ungelenkheit ging, hemmte die Wirkung des dichterischen Ergusses. Es gelang ihm auch nicht, in seinen späteren Tragödien die Handlung energisch zusammenzuraffen und durchsichtig zu gliedern: er wollte zu viel umfassen, zu viel motiviren. In der Tragödie aber wirkt nur das große und klare Motiv; es wirkt still, einfach, mächtig; jede Zergliederung und Zersplitterung lähmt und schwächt ab. Das Wort des Fiesco gilt von der Wucht des dramatischen Pathos: „Zerstücke den Donner in seine einfachen Silben, und du wirst Kinder damit in den Schlummer singen; schmelze sie zusammen in Einen plötzlichen Schall, und der monarchische Laut wird den ewigen Himmel bewegen."

Doch unerreichbar war dieser hinreißende Schwung auch für Gutzkow's eigenartige Begabung nicht: das bewies sein bestes Trauerspiel „Uriel Acosta", das er im Jahre 1847 in Paris gedichtet hat und auf welches der große Stil des Théâtre francais und seiner Matadore nicht ohne Einfluß geblieben ist. Hier findet sich in den Reden des Acosta im zweiten und dritten Akt jene feurige Beredsamkeit, die uns unwiderstehlich in ihre Kreise zieht. Auf dem Gebiete des philosophischen Dramas stand sie dem Dichter mehr zu Gebote, als auf dem des historischen. Im Jahre 1832 hatte Gutzkow eine Novelle verfaßt: „Der Sadducäer von Amsterdam", welche das tragische Geschick eines vom Judenthum geächteten Denkers zum Inhalt hatte. Dies Geschick erhob sich ihm überhaupt zum Märtyrerthum des freien Denkens, welches sich von der Satzung emancipirt, und das Problem, das nicht ohne Be-

denken gewesen wäre innerhalb des christlichen Lebens, konnte auf dem Boden des Judenthums ohne Anstoß durchgeführt werden. Bei der Bearbeitung der Novelle bewährte der Autor das volle Verständniß dramatischer Anforderungen, obschon die erzählende Darstellung große Vorzüge hatte. Der Skepticismus des Helden vermochte sich hier breiter auszuspinnen; vor allem ist das Verhältniß zu Judith geistig bedeutender gezeichnet und ihre Abwendung von Uriel durch den allmählig hervortretenden Mangel an Verständniß für dessen skeptische Weltanschauung motivirt sowie durch die schärfer markirten Intriguen Jochai's. Dagegen fehlt in der Novelle der Widerruf des Widerrufs, der für das Drama unerläßlich war und die glänzendste Scene desselben bildet. In der Novelle stürzt Uriel nach der Geiselung und Demüthigung in der Synagoge wie ein Wahnsinniger in Judith's Haus mitten in das Hochzeitsfest, will Jochai erschießen, trifft aber Judith und erschießt dann sich selbst. Solchem Wahnsinn maßloser Leidenschaft fehlte die tragische Versöhnung.

Gutzkow selbst setzt sich gegen die Anklage der Charakterschwäche seines Helden zur Wehr: er findet die Motive, die seine Kraft binden, stark genug: die blinden Augen der Mutter, den geschäftlichen Ruin der Brüder, den Schmerz, die Hingebung einer Liebe, wie diejenige Judith's, und in der That ist der Conflict in dieser Tragödie, der Conflict eines Freidenkers mit den Satzungen der Familie und des Volkes und den Neigungen des Herzens ein wahrhaft tragischer und geht durch alle Zeiten hindurch. Auch darin mag man Gutzkow recht geben, wenn er sagt: „Das Märtyrerthum einer idealen Anschauung des Lebens enthält mehr Leiden und Prüfungen, als derjenige ahnt, der auf seinem Sopha von Consequenz spricht! Wollt doch nur einmal etwas Großes in der Welt! Ihr werdet bald finden, daß die Ueberzeugungstreue im großen Stil Phasen hat, die nicht die Phasen einer Stadtverordneten-

consequenz sind.“ Wohl aber erscheint der Denker in seiner eigenen Gedankenwelt nicht so fest, um diesen Kampf gegen die Welt mit entschlossener Heldenkraft durchzuführen. Uriel Acosta hat als Denker etwas Skeptisches, Zweifelndes, Krankhaftes: man vergleiche dies mit der heitern Sicherheit und unerschütterlichen Denkfestigkeit seines Schülers Spinoza: er ist mehr Träumer, mehr Gefühlsmensch als ruhiger Denker; selbst seine leidenschaftliche Polemik haftet im Boden der Ueberlieferung, von dem sie sich nur halb freimacht. Doch es steht dem Dichter ja frei, einen solchen nicht blos am Glauben, sondern auch am Denken zweifelnden Denker zum Helden zu machen: die dramatischen Wirkungen der Tragödie sind so bedeutend, der leidenschaftliche Aufschwung Uriels ist so hinreißend, daß wir leicht über den nur flüchtig skizzirten und dem Anschein nach wenig in die Tiefe gehenden Gedankeninhalt seiner Philosophie hinwegsehen, über die stark subjective Färbung, in welcher sich der Schüler Silva's nicht verleugnet, so wenig wie in Gutzkow selbst der Schüler Schleiermacher's, der den Nachdruck auf die religiöse Gesinnung legt:

Nicht was wir glauben, siegt, de Santos, nein,
Wie wir's glauben, das nur überwindet.

Die tragische Bühne aller Zeiten hat wenig Scenen von so erschütternder Macht wie die Scene Uriel's mit seiner blinden Mutter und die Bekenntniß- und Widerrufsscene in der Synagoge. Wenn auch die Intriguen Jochai's nicht scharf genug hervortreten und der Charakter desselben in der Novelle bedeutender erschien, so sind doch die andern Charaktere in ihrer verschieden beleuchteten Stellung zum Glauben von der milden platonischen Toleranz de Silva's bis zum Fanatismus des de Santos mit großer Kunst gezeichnet und mit jenen geistreichen Reflexen, wie man sie selten auf unserer Bühne findet. Die Diction erinnert an Lessing's Dramendiction; sie ist nicht fließend, nicht leicht beweglich; sie hat etwas Sprödes, oft Schweres und

Hartes; aber sie ist dabei von einer scharf ausgeprägten und sich scharf einprägenden Prägnanz, und wo sie höhern Aufschwung nimmt, wie in Judith's Liebeserklärung in der Verfluchungsscene, bei Acosta's Widerruf, da hat ihr schwerer Flug etwas Imposantes. Unter den Stücken des nachclassischen Repertoire nimmt „Uriel Acosta" jedenfalls den ersten Rang ein.

In diesen Charakter hat Gutzkow so viel hineingeheimnißt von seiner eigenen Gedankenwelt und Denkweise; die streng historische Tragödie bot ihm dazu keinen Raum. Hier ist er weniger glücklich. Sein „Patkul" (1840), bei welchem der geniale Schauspieler Baison dem Dichter rathend zur Seite stand, ist in Prosa geschrieben, das bühnengewandteste und im Stil glänzendste dieser Dramen. Schlippenbach, der zu Patkul steht, wie der junge Alba zu Egmont, ist eine von jugendlichem Feuer durchdrungene Rolle, sie athmet Schiller'schen Schwung. Doch dies Stück leidet an einem tiefen Riß; die Verwickelungen und der ganze Ton sind meistens der Ton des Rococolustspiels, gegen den auf das grellste die Grausamkeit des Schlusses absticht. Patkul ist nur Opfer, nur Märtyrer, nur Liebesheld, wenn auch nicht ohne Größe der Gesinnung; die nichtswürdigen Intriguen der Diplomatie, denen er zum Opfer fällt, machen nur einen kläglichen Eindruck. „Pugatschew" (1845) ist einer jener historischen Pseudofürsten, wie Smerdes, Sebastian, Demetrius, doch fehlt dem Stück die tragische Wendung des Schiller'schen „Demetrius". Pugatschew ist ein Betrüger von Haus aus; der Betrug soll gerechtfertigt werden durch den Heldenkampf für die Sache eines unterdrückten Volkes, gemildert dadurch, daß die Kosacken würfeln um die Ehre, den Pseudofürsten, den falschen Zaren Peter zu spielen: ein Motiv, mit welchem es wenig stimmt, daß Pugatschew dem Zaren ähnlich sah; denn er war dann ja der geborene Pseudozar und das Würfeln vom Uebel. In diesem Drama, das einige Züge wilder Größe hat, sind besonders die Frauencharaktere,

die sanfte Sophie, die leidenschaftliche Ustenja und die Kaiserin Katharina gut gezeichnet; auch der melancholische Kaisermörder Orloff ist ein interessantes Charakterbild. Doch der Kampf des Helden selbst zwischen seiner geschichtlichen Mission und seinen Familiengefühlen ist nicht fesselnd genug ausgeführt. Das Stück hat große Längen. Das Selbstgespräch Sophiens am Anfang macht den Eindruck eines euripideischen Götterprologs. Die Verse selbst aber sind oft hart, zerrissen, schwunglos, ohne die Weihe des „Uriel Acosta"; nur hier und dort ein grandioser Gedankenwurf. Ein noch mehr zertrümmertes Vers- und Gedankengerölle, darunter erratische Blöcke von aufragender Mächtigkeit, bietet die letzte Tragödie des Dichters: „Philipp und Perez" (1856), deren Held der Geheimschreiber des Königs Philipp, Perez, ist, der Geliebte der Eboli, und deren Mittelpunkt die Ermordung Escovedo's bildet. Es ist eine Tragödie des Servilismus und seines Märtyrerthums; doch die Motivirung ist so überladen, der Conflict so zerfasert, daß man zuletzt selbst nicht weiß, wer eigentlich die Schuld dieser Ermordung trägt, ob Philipp oder Perez oder die Eboli. Dabei enthält das Stück, für dessen Helden man sich leider nicht erwärmen kann, brillante Bühneneffecte; Philipp erscheint oft in historischer Größe. Dies Drama verdient wie ein poetischer Urwald von einem spätern Bearbeiter gelichtet zu werden, gesäubert von der Ueberladung mit Motiven, sowie von syntaktischen Unmöglichkeiten: als geschliffener Brillant würde es im schönsten Glanze leuchten.

Im Jahre 1848, unter den stürmischen Bewegungen, welche das Erwachen des deutschnationalen Geistes hervorrief, dichtete Gutzkow sein Trauerspiel „Wullenweber", welches an drei Theatern, in Leipzig, Dresden und Hamburg, zur Eröffnung der Wintersaison in Scene ging. Der Stoff hat auch spätere Dichter angelockt durch den Zauber, der um die Mauerkrone der deutschen Hansa, der Städtekönigin, schwebt, welche, gewaltig

Heinrich Laube.

Heinrich Laube ist ein Kind des phantasievollen Schlesiens, das ihm wie Karl von Holtei eine gewisse Leichtblütigkeit des Naturells vererbt hat, eine frisch zugreifende Rührigkeit, und jenen Zug lebenslustiger Sinnlichkeit, der besonders in seinen ersten Werken sich so scharf ausprägte. Schlesien hat keine großen Denker hervorgebracht wie Ostpreußen und Schwaben; die Neigung zu speculativen Grübeleien, zu metaphysischem Tiefsinn oder auch nur zu vorwiegender Verstandesthätigkeit liegt nicht im schlesischen Naturell: wohl aber der Sinn fürs Fabuliren, für phantasievolle Combinationen, frische Anschaulichkeit und muntere Beweglichkeit. Von dem allen hat auch Laube sein gutes Theil erhalten, während ihm eine Vertiefung, die auf den Grund der Dinge geht, eine Beschäftigung mit Problemen auch auf dem Gebiete der Aesthetik, und alles, was an mehr oder weniger trockene Erörterungen erinnert, zeitlebens fern geblieben ist. Auch seine Kritik beruhte mehr auf Machtsprüchen eines sicher treffenden Instincts, als auf beweiskräftigen Darlegungen. Er mußte eine Autorität sein,

um zu wirken, man mußte an ihn glauben — und er wurde eine Autorität.

In Sprottau in Niederschlesien wurde Laube am 18. September 1806 geboren; er sollte Handwerker werden, doch seine lebhafte Phantasie, die schon früh in eifriger Romanlektüre Nahrung suchte, wies ihn auf eine andere Laufbahn. Diese Neigung war von urtheilsfähigen Erziehern erkannt worden; die Eltern schickten ihn auf die Gymnasien in Schweidnitz und Glogau; dann besuchte er 1826 die Universität von Halle. Hier herrschte damals der von Heine besungene „hallesche Löwentrotz"; die burschenschaftlichen Tendenzen standen in voller Blüthe. Laube wurde ein herausfordernder Burschenschafter, der immer auf der Mensur stand, aber auch die Beamten der Universität insultirte, was ihm längere Carcerstrafen zuzog. Seine Studien setzte er dann in Breslau fort, und zwar als Theolog, obschon ein so streitbarer Geist wie der seinige sich mit dem Evangelium des Friedens nicht sonderlich befreunden konnte. Breslau war damals eine Theaterstadt mit belletristischem Anflug; Karl von Holtei und Karl Schall waren die Männer des Tages. Der ruhmbegierige junge Student trat in ihre Fußstapfen. Er dichtete einen Schwank: „Zaganini", in welchem er den berühmten Violinspieler Paganini persiflirte, und ein Drama: „Gustav Adolf", welches sogar in Breslau gegeben wurde, aber ein vollständiges Fiasco machte. Der junge Student wohnte dieser Aufführung bei, und als er sah, daß die Sache schief ging, schloß er sich resolut der zischenden Majorität an und war besonders lebhaft in seinen Mißfallsäußerungen. Ein im Parterre neben ihm stehender Fleischermeister, dem das Drama gefiel, stellte den jungen Opponenten zur Rede, und als dieser trotzig antwortete, wurde er von dem energischen Vertreter des wohlwollenden Publikums zum Theater hinausgemaßregelt. Da ihm keine Lorbern und Bühnenhonorare zu blühen schienen, mußte er suchen, sich in anderer Weise sein

die stilistischen Studien des Autors. Varnhagen rieth ihm größere Feile und eine mehr classische Haltung an. Laube begann zu goethisiren in seinen sonst nichtssagenden Novellen „Liebesbriefe“ (1835), „Die Schauspielerin“ (1835) und „Das Glück“ (1837). Daneben trat er freilich als Jünger Heine's auf, des unnachahmlichen Heinrich I., dem er mit Goethe allein von allen deutschen Dichtern die Unsterblichkeit verspricht, und zwar in den „Reisenovellen“ (1834—37); doch Heinrich II. erreicht seinen Vorgänger weder in Bezug auf poetischen Zauber, noch auf kecken Wurf der Pointen; wohl aber hat er zur Manier Heine's noch diejenige der Thümmel'schen und Sterne'schen Reisen hinzugenommen. Eigentliche Novellen finden sich wenig in diesem Cyklus, dafür aber ganz tüchtige Schilderungen von Land und Leuten und der Eigenart der Städte. Eine kecke Frivolität, eine Verherrlichung der flüchtigen Liebe und ihrer Abenteuer, die bis zur Sympathie für die Venus Vulgivaga fortgeht, eine entschiedene Abneigung gegen das Institut der Ehe spricht sich in der ganzen Sammlung aus. Seit 1833 redigirte Laube die „Zeitschrift für die elegante Welt“, die durch ihn ein echtes jungdeutsches Organ wurde. In seinen „Modernen Charakteristiken“ (1835) zeigte Laube die auch später in seinen Schriften über das Deutsche Parlament und die von ihm geleiteten Theater unverkennbare Gabe einer raschen Auffassung und prägnanten Darstellung persönlicher Eigenart, wobei ihm indeß das Porträt eines Eßkünstlers wie Karl Schall besser gelang als das eines Philosophen wie Hegel — Laube war eben ein Realist de pur sang und ist es immer geblieben.

Diese ganze Production fällt in eine äußerlich sehr bewegte Epoche: die burschenschaftlichen Antecedentien verjährten nicht leicht, und Laube hatte schwer für seinen jugendlichen Uebermuth zu büßen. Bei seiner Rückkehr von einer Reise nach Italien, die er mit Gutzkow unternommen, wurde er 1834 aus Sachsen verwiesen und in Berlin verhaftet. Neun Monate saß er in der Hausvogtei — Varnhagen hatte ihn damals dem Fürsten Pückler, der gerade in Paris war, als Reisebegleiter empfohlen. Laube schrieb an den Fürsten: doch kam die Antwort erst, als der Dichter schon in der Hausvogtei saß. Wäre er selbst gleich nach Paris gereist, so entging er dieser Gefängnißstrafe. Im Jahre 1835 wurden vom Deutschen Bunde alle Schriften des Jungen Deutschland, sogar die künftigen, also auch die von Laube, verboten: ein Verbot, das allerdings nur ein Schlag ins Wasser war. Ernster war es, daß Laube abermals wegen seiner burschenschaftlichen Antecedentien, welche für die Demagogenriecherei nie verjährten, ins Gefängniß wandern mußte, ja zu langen Jahren Haft verurtheilt wurde. Doch fand diese Haft durch die Fürsprache einflußreicher Freunde bedeutende Ermäßigung, und er durfte sie im Amtshause zu Muskau absitzen. Dorthin begleitete ihn seine Gattin, die Wittwe des Professors Hänel, eine geistreiche Frau, die er im Jahre 1836 geheirathet hatte. Mit ihr machte er, nachdem er wieder seine Freiheit erlangt und dieselbe zunächst zur Abfassung einer flüchtigen und werthlosen „Literaturgeschichte“ (1840), deren auffallende Plagiate ihm die „Halleschen Jahrbücher“ nachwiesen, benutzt, dann Heinse's „Sämmtliche Werke“ (1838), herausgegeben hatte, 1839 eine Reise nach Frankreich und Algerien. Eine Frucht derselben waren seine „Französischen Luftschlösser“ (1840), historische Architekturbilder und Liebesnovellen. Außerdem entwickelte er beim Beginn der vierziger Jahre eine sehr reiche, doch im ganzen oberflächliche belletristische Thätigkeit: er schrieb ein „Jagdbrevier“ (1841), eine mehr historische Studie über Raumdorff: „Der Prätendent“ (1842), „Georg Sand's Traumbilder“ (1844), „Drei Königsstädte im Norden“ (2 Bde., 1845), die kurische Erzählung „Die Bandomire“ (2 Bde., 1842), die tragische Episode aus der Zeit der französischen Regentschaft: „Der belgische Graf“ (1845).

Im Jahre 1840 war Laube von Paris nach Leipzig zurückgekehrt, wo sich damals ein reges literarisches Leben entwickelte und namentlich viele Emigranten aus Oesterreich sich aufhielten: Kuranda, Moritz Hartmann, Kaufmann, Nordmann, Kalisch, Alfred Meißner. Laube's eifrigster Strebens- und Gesinnungsgenosse war Robert Heller, ein anregender und liebenswürdiger Gesellschafter, der es aber als Schriftsteller zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnte. Hier in Leipzig lernte Laube zuerst persönlich seinen Beschützer, den Fürsten Pückler, kennen, von dem er in seinen „Erinnerungen 1841 bis 81" (1882) ein sehr wohlgetroffenes Porträt giebt. Die Gabe dieser frischen Charakterzeichnung, die ihm von Jugend auf eigen war, bewährt sich auch in der Charakteristik Varnhagen's, dessen Bekanntschaft Laube schon früher gemacht hatte, in derjenigen von Lamartine, Thiers, Mignet, Eugène Sue und anderer französischer Größen, welche Laube bei einer Reise nach Paris im Jahre 1847 kennen lernte. Auch was er über den damals schon erkrankten, wenn auch nicht bettlägerigen Heine berichtet, giebt willkommene Ergänzungen zu den neuen Aufzeichnungen Meißner's.

In Leipzig selbst hatte Laube wieder die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt" übernommen, und da derselben ein Modeblatt beigelegt worden war, so hielt es der Redacteur für seine Pflicht, auch auf dem Gebiete der „Mode" etwas zu leisten. In der That erfand Laube, mit Hülfe einiger Maler in Düsseldorf, eine neue Herrentracht, mit deren Modell er in der „Modezeitung" Propaganda zu machen suchte. Es war der modernisirte deutsche Rock, anschließendes Beinkleid, der Stiefel bis unter das Knie über dem Beinkleid, ein malerischer Mantel, der bis unter das Knie reichte, und ein breitkrämpiger Hut. Laube selbst kleidete sich in solcher Weise; er fand Nachahmung bei jungen Männern, das junge Deutschland hatte seine Uniform gefunden. Viel wichtiger war es, daß

Laube sich in dieser Zeit wieder dem Theater zuwendete, dem er seit seinen ersten verunglückten Versuchen den Rücken zugekehrt hatte. Anregung dazu gaben wohl in erster Linie Karl Gutzkow's Beispiel und die Erfolge, welche dieser mit seinen Stücken davongetragen. Hierzu kam, daß in Leipzig eine tüchtige Schauspielgesellschaft unter der Oberregie Heinrich Marr's, eines geistreichen und exacten Realisten, thätig war, und daß das Berliner Hoftheater unter der Leitung des Herrn von Küstner mit besonderer Beeiferung den jüngern Dichtern entgegenkam, da dieser Intendant sowohl die schriftstellerische Leistung als auch die journalistische Wirksamkeit sehr wohl zu würdigen wußte. Laube war ein namhafter Autor, dem auch das benachbarte Dresdener Hoftheater gern seine Pforten eröffnete. So begann er denn mit seinem „Monaldeschi" (1845) sich als dramatischer Autor auf der deutschen Bühne einzuführen.

Es ist hier der Ort, über Laube als Dramatiker zu sprechen, da er seit der ersten Aufführung des „Monaldeschi" jahrzehntelang auf diesem Gebiete produktiv war. Daß in ihm von Haus aus der Dramatiker schlummerte, beweisen schon seine Jugendproducte: das Talent eines Regisseurs, welcher die Bühne mit großer Anschaulichkeit und Genauigkeit sowie mit einem den Situationen entsprechenden decorativen Hintergrunde einzurichten verstand, bewies er merkwürdigerweise an einem Orte, wo man es nicht gesucht und verlangt hätte, in seinem Roman „Die Gräfin Châteaubriant" (1843), zu welchem er bei seinem Aufenthalt in Frankreich genauere Studien gemacht hatte. Er schildert in diesem Werke das tragische Schicksal jener Geliebten von Franz I., die, ihrem Gemahl untreu, wozu sie allerlei Intriguen verleiteten, sich dem alternden König ergiebt, von diesem aber vernachlässigt und gekränkt zu ihrem Gatten zurückkehrt, der sie nach dem alten Eherecht der Bretagne zum Tode verurtheilt. Der Stoff hat seine dramatischen

bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge. Endlich, nach längern Jahren, wurde der „Erbförster" doch Repertoirestück. Und ähnlich ging es mit den „Makkabäern". Laube's Glaube an seine Unfehlbarkeit brachte also auch große Vortheile mit sich: er suchte das Publikum zu bekehren, machte sich nie vollständig von ihm abhängig und konnte so allmählich mit der Beschützung verdienstlicher Dichtwerke auch gegen die öffentliche Meinung durchdringen.

Weniger günstig als von Otto Ludwig dachte Laube von Hebbel, der mit sehr vielen Stücken auf der Burg schon heimisch war, als Laube die Direction übernahm: dieser wiederholte die „Judith" alljährlich, wenn auch bei schwachem Besuch, machte sich aber nicht an die „Maria Magdalena", welche bei den Aufführungen in Leipzig abschreckend gewirkt hatte. Bei der ersten Wiederholung war es so leer gewesen, daß man mit Vogelschrot in den Saal hätte schießen können, ohne jemand zu treffen. Doch gab Laube die „Genoveva" Hebbel's als „Magellone". Auch diese Aufführung belehrte ihn, daß Hebbel's Stücke aus einem tiefen Grunde der Bühne fremd sind: weil der Dichter gar keine plastische Phantasie besitzt, weil er die Vorgänge nicht sieht; die Stücke sind zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben. Dies Urtheil erinnert an dasjenige, das ich schon Jahre vorher in meiner „Nationalliteratur" über Hebbel gefällt, obschon ich der genialen Begabung des Dichters größere Anerkennung gespendet hatte. Ueber andere tragische Dichter, Albert Lindner, Emil Brachvogel, dessen „Narciß" nach Laube's Ansicht Züge starken Talents, geistiger Rohheit und doch geistigen Bedürfnisses trägt, welches in die Tiefe will, aber von der Phrase aufgehalten wird, über Paul Heyse, Joseph Weilen, Friedrich Halm, Mosenthal, finden wir Mittheilungen und Urtheile von oft glücklicher Fassung. Auch von den Lustspieldichtern Bauernfeld und Benedix ist gelegentlich die Rede: für die besten neueren

Lustspiele erklärt indeß Laube die „Journalisten" von Gustav Freytag und „Der geheime Agent" von Friedrich Hackländer.

Diese Urtheile Laube's sind fest und bestimmt, apodiktisch hingestellt; sie werden gedeckt durch die Bedeutung seiner Persönlichkeit und den sichern theatralischen Instinct, der ihn selbst erfüllte; aber sie lassen fast immer eine beweiskräftige Entwickelung vermissen; sie gehen niemals auf den inneren Organismus der Stücke, auf ihren Grundgedanken ein, wie dies Lessing stets in seiner „Dramaturgie" thut; am wenigsten messen sie mit den Maßstäben des Aristoteles. Die dramatische Mache und theatralische Wirkung ist unserm Dramaturgen die Hauptsache; doch indem er einseitig darauf allen Nachdruck legt, hat er der deutschen dramatischen Dichtung sehr genützt; denn er hat sie aus dem Idealismus expansiver Tendenzen zu knapper Form, zu prägnanter Fassung zurückgerufen, zu jenem Maß, jener Fertigkeit der Technik, welcher es die Franzosen verdanken, daß auch minder große Talente Brauchbares und Verwendbares schaffen. Ueberdies hat Laube von seiner jungdeutschen Vergangenheit her den Instinct für das Moderne, für den zeitgemäßen Inhalt; er ist daher dem abgeneigt, was Gutzkow als akademische Poesie bezeichnet hat. Für derartige Dramen hat Laube die besondere Bezeichnung von Architekturstücken gewählt. „Solche Architekturstücke bewerkstelligen ihr Gerüst mit historisch bekannten Vorgängen und Leidenschaften und führen den Bau zu Ende im überkommenen Stil. Wenn ihr Baumeister nicht ein Talent ersten Ranges ist, so ist keine Dauer zu erwarten von dieser Form." „Ist für diese Architekturstücke die Kraft nicht klassisch groß, dann werden sie Schulexercitien. Ist die Kraft, wenn auch für Classicität nicht ausreichend, doch von formeller Schönheit gehoben, dann haben solche Stücke immerhin einen ästhetischen Werth für ein gutes Theater. Sie bieten edle Studien für das Publikum und für die Schauspieler." Zu diesen Stücken rechnet Laube Halm's

„Iphigenie in Delphi", während er die „Sophonisbe" von Hersch, die in Wien mit Mann und Maus zu Grunde ging, zu den schablonenhaften zählt. Hier spricht sich Laube auch über die sogenannte „schöne Sprache" aus, die für solche Architekturstücke unerläßlich ist. „Unter schöner Sprache hatte sich in unsere poetische Dramatik ein hohles Verswesen eingeschlichen, welches abgenützte Gedanken anspruchsvoll vorträgt und durchschnittlich des eigenen Tons und Charakters entbehrt — eine poetische Jahrmarktswaare für die nur äußerlich theilnehmende Partei des Publikums." Gewiß ist der Protest gegen akademische Dilettantenarbeit berechtigt, auch derjenige gegen „die sogenannte schöne Sprache", d. h. gegen die Versmacherei in einer gebildeten Sprache, die für uns dichtet und denkt, gegen die glatte Wort- und Bildschnitzerei ohne innere Inspiration. Doch hier gerade liegt das Mißverständniß ebenso nahe wie die Gefahr, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Die schöne Sprache ist eben überhaupt die Sprache der Dichtung (ἡδυσμένος λόγος des Aristoteles); man nehme sie fort aus Goethe's und Schiller's Tragödien und sehe, was dann übrig bleibt. Die Offenbarung des dichterischen Genius liegt in dem schönen unvergänglichen Worte. Bei Schiller und Goethe wird dies auch als selbstverständlich angesehen, aber wie leicht und wohlfeil ist es, neue Dichter, die in ihrem Geiste und mit echtem ursprünglichen Talent schaffen, durch jene Anklage der sogenannten schönen Sprache verächtlich zum alten Eisen zu werfen; denn der Unterschied zwischen der echten schönen Sprache im Geiste der Classiker und der glatten akademischen Versmacherei läßt sich durch bösen Willen leicht verwischen, und das Publikum ist kaum dafür geeignet, jener Anklage der Kritik gegenüber genauere Kontrole zu üben. Ja Laube selbst hatte im Grunde den Classikern nur einen reservirten Platz gesichert; ihm war alles Begeisterte und Schwunghafte auf der Bühne zuwider; er neigte durchaus der realistischen Prosa zu.

Daher auch, wie wir gesehen, sein Eifer, das oft berechtigte Feuer der Darsteller zu dämpfen und auf einen trockenen Ton zurückzuführen, in welchem er die Lebenswahrheit suchte; er sah überall die Schreckgespenster des Pathos und der hohlen Deklamation, der Weimarischen Schule, wie er es nannte, wo ein Darsteller sich von dem hochgehenden Wogenschlage der dichterischen Rede tragen ließ und ihr eben dadurch erst gerecht wurde.

Der moderne Instinct und eine auch in seinen frühern Schriften ausgesprochene Vorliebe Laube's für französisches Wesen, französische Geschichte und Literatur führte ihn dem neufranzösischen Drama zu, das er mehr als ein anderer Dramaturg in Deutschland eingebürgert hat; er fand darin jene dramatische Exactheit, die ihm als Ideal vorschwebte, die Meisterschaft der Technik, die sichere Führung der Intrigue, vor allem aber „das Stück der Gegenwart", wie er es nannte. Gewiß soll die Bühne in erster Linie ein Culturbild der Gegenwart geben, und es ist keine Frage, daß die französischen Autoren dieser Aufgabe mehr gewachsen sind, als die deutschen. Auch sah Laube in den bessern französischen Stücken eine Schule für die deutsche Schauspielkunst. Die Schauspieler seien hier durch keinen künstlichen Mantel gedeckt; sie müßten das einfache Wort tragen, etwas aus sich selbst entwickeln. Auch könne man hier treffliche Kräfte aus denjenigen Talenten schaffen, welche nicht zu den stark ausgesprochenen Naturen gehören, ein gemischtes Fach finden für die feinere Sentimentalität und die feinere Komik. Laube vertheidigt die Aufnahme der Stücke von Scribe, Augier, Feuillet, Sardou; bei der Auswahl stellt er Principien auf, die nur gebilligt werden können. „Des jüngern Dumas moralisch excentrische Stücke sind grundsätzlich ausgeschlossen geblieben. „Die Camelien-dame" wie „Demi-Monde" haben keinen Zutritt gefunden, wie stark die Reize der Composition und des Dialogs

darin waren; sie sind ausgeschlossen geblieben, weil darin Sitten walten, die unserm deutschen Wesen widerstreben." Ebenso protestirt er gegen die Aufführung von „Le supplice d'une femme", weil dieses Stück ein Thema des Ehebruchs in derjenigen französischen Form behandle, welche für unsere Empfindung unangenehm, einschneidend und verletzend ist. Werden diese Principien bei der Auswahl französischer Dramen an die Spitze gestellt, so wird auch eine franzosenfeindliche Kritik hierin zustimmen, wenngleich sie schon vom rein nationalen Standpunkte die übergroße Begünstigung ausländischer Stücke verurtheilen muß, da die Abhängigkeit der deutschen Bühne von der französischen damit proclamirt wird, die sich zu keiner Art Gegenleistung entschließt und die deutschen Dramen vollständig ignorirt. Laube hat sich indeß selbst später nicht mehr nach diesen Grundsätzen gerichtet; er hat bei seiner zweimaligen Direction des Wiener Stadttheaters auch der Hochfluth der Pariser Nichtigkeiten, und zwar der Nichtigkeiten oft zweideutiger Art die Schranken geöffnet. Doch wollten wir ihm selbst im ganzen noch ein maßvolles Verfahren in Aneignung der französischen Dramatik zugestehen, so hat jedenfalls sein tonangebendes Beispiel und seine dramaturgische Advocatur zur Folge gehabt, daß die französische Dramatik, und zwar ohne alle Einschränkungen, sich wie ein breiter Strom über die deutsche Bühne ergoß, daß Paris das Mekka der speculationswüthigen Theaterdirectoren geworden ist, welche dort auf Kassenstücke Jagd machen und sich gegenseitig den Rang abzulaufen suchen, und daß die deutsche Kritik in jedem französischen Stücke ein Ereigniß sieht, das sie von vornherein becomplimentirt und nachher bis in die Wolken aufbauscht, während sie für deutsche Schöpfungen nur ätzende Säure übrig hat.

Einen Glanzpunkt der Laube'schen Schrift über das Burgtheater bildet die Charakteristik der einzelnen Darsteller: der ältern, wie Anschütz, Löwe, La Roche, denen er im ganzen

geringere Sympathie entgegenbringt, obschon auch ihre Charakterbilder scharfe Umrisse und warmes Colorit zeigen; der jüngern, die er um die Burg und um sich gruppirt hat und die meistens noch jetzt die Zierde dieses Kunstinstituts bilden. Die Charakteristiken von Sonnenthal, der jetzt wohl der erste deutsche Schauspieler ist, von Lewinsky, von Meixner, von Fräulein Wolter, Frau Rettich, Fräulein Baudius, sind nicht blos dramaturgisch verdienstvoll; sie haben dramatisches Leben. In der That hatte Laube in Wien eine glückliche Hand, und bei seinem seltenen Fleiße auf den Proben gelang es ihm, eine Schule zu bilden. Das jetzige Burgtheater ist im großen und ganzen noch immer seine Schöpfung.

Im Jahre 1867 mußte er von derselben scheiden. Die oberste Theaterleitung war an den Oberhofmeister Fürsten Konstantin zu Hohenlohe gefallen; doch da dieser nicht gewünscht hatte, unmittelbar mit dem Theater in Berührung zu kommen, war eine Zwischeninstanz eingeschoben worden und Freiherr von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm) zum Intendanten ernannt worden; dieser, selbst dramatischer Dichter, nahm die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoire, die Besetzung der Rollen und die Befugniß zu einjährigen Engagements für sich in Anspruch. Laube wollte sich nicht mit der Stellung eines Oberregisseurs begnügen, nicht den neuen Instructionen sich fügen und trat zurück. Er schrieb Theaterkritiken in der Wiener „Neuen Freien Presse" — in welchem Sinne? darüber gibt die folgende Stelle aus seiner Schrift über das Burgtheater genügenden Aufschluß: „Das Jahr vom Herbst 1867 bis zum Herbst 1868 hat das" (daß das Ganze dem Verfall zutaumelt) „mit einer Schnelligkeit dargethan, welche mich überrascht; die alten Vorstellungen verfielen, die neuen Vorstellungen fielen durch, das alte geschlossene, im Urtheil fein geübte Publikum zog sich zurück, und ein neues, ungestaltes zog ein." Diese Schwarzseherei Laube's hat sich nicht bestätigt, und gerade die

rung der Nation dem Sarkasmus entgegenstellte, der sie so früh schon zu verfolgen begann.

Der junge Dingelstedt hatte keineswegs das schwerterklirrende Pathos eines Herwegh; er war kein Rhetoriker der Freiheit, und Leier und Schwert waren nicht die vereinigten Attribute, die seine Muse im Wappen trug. Unter den Vertretern der politischen Lyrik zeigte er ein durchaus eigenartiges Gesicht; er war nicht liberal dogmatisch wie Prutz, nicht dithyrambisch wie Herwegh, nicht epigrammatisch wie Hoffmann von Fallersleben: er hatte etwas vom Ton Heine's, er war ein sarkastisch einschneidender Satiriker und besaß außerdem eine entsprechende Grazie und Eleganz der Form. Bisweilen zeigte er die göttliche Grobheit des volksthümlichen Demokraten; aber seine Verse umwitterte ein aristokratischer Hauch, und bald warf er sich auch zum Vertheidiger der angegriffenen liberalen „Adeligen", wie eines Anastasius Grün, auf und wandte sich direct polemisch gegen seine gleichstrebenden Kampfgenossen.

Anastasius Grün war überhaupt ein leuchtendes Vorbild des „Nachtwächters", der die „Wiener Spaziergänge" gleichsam ins Kurhessische übersetzte. Die „Spaziergänge eines kasseler Poeten" sind offenbar eine Nachdichtung der Grün'schen Poesien, wie auch schon die langathmigen achtfüßigen Jamben und Trochäen beweisen, in denen auch die hessischen Spaziergänge verfaßt sind. Das hessische Lokalcolorit ist übrigens sehr glücklich getroffen und nicht das einzige Originelle in diesen Gedichten, die zu den besten Erzeugnissen unserer politischen Lyrik gehören. Ein kecker Humor, mit allerlei krausen märchenhaften Arabesken ausgestattet, läßt einzelne dieser Gedichte als kleine Kabinetsstücke erscheinen, so das neuhessische Märchen „Der große Christoph". Dieser verläßt seine stolze Pyramide auf dem wilhelmshöher Berge und schwingt sich in drei gewaltigen Sätzen ins Thal hinunter. Mit Donnerstimme

verlangt er Arbeit von den Vätern der Stadt; doch es ist keine Hyder, kein Eber, keine nemäische Löwin, keine Amazone zu finden. Der weise Rath versieht ihn mit Paß und Karte; der Riese sucht sich selbst Arbeit, doch er findet keine:

Da zum letzten ging der Recke einen Löwen aufzuspüren,
Und der Löwen fand er viele, prangend über Wirthshausthüren,
Züngelnd auf Accisepoften, auf Papier mit Stempeltatzen,
Ausgeprägt auf Hessengroschen, die da heißen: Strebekatzen.

Drauf entfährt ein hoch Gelübde, wie beim Styx, der Riesenkehle;
Gebt mir Arbeit, schreit er drohend, eh ich mir sie selbst erwähle.
Und mit Zittern und mit Zagen seufzt der jüngste unter diesen:
Leist' uns denn den Dienst, denselben, den Augias du erwiesen.

Und am Morgen ging der Recke, suchend auf gewohnte Weise,
Aber erst nach fünfzig Tagen kehrt er heim von seiner Reise.
Hier, so sprach er klaren Muthes, wollt euch einen andern dingen,
So viel Mist, wie ich gefunden, kann auch Hercules nicht zwingen.

Das ist ein groteskes Bild mit tief einschneidendem Witz und von köstlicher Originalität; ein Pendant dazu bildet „Das Gespenst der Kattenburg", mit ebenso drastischem Humor erfunden und ausgeführt. Nächtlich um die elfte Stunde wandelt mit schlotterndem Gang eine lange Spukgestalt durch die Kattenburg, kauert nieder an der Kellerpforte und gräbt aus dem Schuttgeröll „ein geliebtes süßes Etwas", den Zopf. An diese groteske Situation knüpft sich eine satirische Verherrlichung des Zopfregiments und der Zopfzeit in einem Monolog des Geistes:

Zopf.

Du mein Zopf, dich hab' ich wieder, eines Hauptes beste Zierde,
Marschallsstab für Hessens Helden, Ehrensäule ihrer Würde.

Der Contrast zwischen der Poesie der Gespensterromantik und der Prosa des Zopfes ist von drastischer Wirkung.

Diesem Cyklus gehört auch die altheſſische Sage „Der

Scharfenstein" an, Dingelstedt's beste Ballade und durch Anthologien allgemein verbreitet. Die andern Gedichte haben zum Theil dichterischen Schwung, wie besonders das „Osterwort" zu Gunsten Sylvester Jordan's, des damaligen hessischen Freiheitshelden, und das Gedicht „Auf dem Friedrichsplatz", oder sie sind lyrisch und beschaulich, wie „In der Au", oder satirisch wie das „Ständchen dem Ständehause".

Sein glänzendes Vorbild Anastasius Grün vertheidigte er in einem schönen Gedicht gegen die Anklagen der Gesinnungslosigkeit, welche damals nicht nur Herwegh, sondern der ganze Chorus der liberalen Presse gegen ihn richtete. Wie pietätvoll lautet die erste Strophe des Gedichtes:

Wo du einst, im Arm die Harfe, gingest deine Dichterpfade
Durch die Kaiserstadt und längs der Donau lustigem Gestade,
Bin ich jüngst dir nachgeschritten, treulich und mit frommem Fuß,
Dich im Munde, dich im Herzen, edler Anastasius.

Weiterhin finden sich die versus memoriales, welche Dingelstedt bald Gelegenheit haben sollte, auch vor sich selbst als eine Wehr und Waffe gegen mancherlei Angriffe zu halten:

O sie will es nie begreifen, ihre Prosa und Gemeinheit,
Daß ein Geist wie du, ein Name bürgt für der Gesinnung Reinheit.

Mit seinem zweiten Vorbild Heine kam Dingelstedt in Paris in persönliche Beziehungen. Heine hatte ihm sein witziges Gedicht: „Nachtwächter mit langen Fortschrittsbeinen", gewidmet; Dingelstedt's Replik war in gleichem Stil gehalten und begann mit einer etwas satirischen Verherrlichung von Paris:

Adieu, literarisches Eldorado,
Politischer Augiasstall,
Unvergeßlicher Studentenprado,
Unvergleichliches Palais-Royal!

Dann aber wird Heine zur Rückkehr nach Deutschland aufgefordert:

An der Grenze empfängt den verlornen Sohn,
Weißgewaschen, Blumen streuend,
Eine deutsche Matronendeputation,
Das Auge des Kenners erfreuend.

Durch Deutschland triumphirst du dann
Als Haupt der modernen Schule;
Die Liedertafeln schreien dich an:
„Willkommen, König von Thule!"

Vorbei das Exil, vorbei die Censur,
Hausvogtei, Fronfeste, Stockhaus,
Dann gibt es gekrönte Dichter nur
Von Cotta's Gnaden und Brockhaus'.

Das gesammte, gerechte Publikum
Anerkennt es sofort als classisch,
Und wir gehn goethisch mit ihm um,
Statt jetzo torquato-tassisch.

Wer gar von uns mit Ehren ergraut,
In redlichem Fleiße und Schweiße,
Der kriegt eine goldene Brücke gebaut
Zur Spree von Neckar und Pleiße.

Dich seh' ich im Geiste bereits zu Berlin,
Wenn du kaum achtzig geworden,
Den Corso unter den Linden beziehn
Mit unvermeidlichem Bauch und Orden.

Ich begegne dir wohl mit bescheidenem Tritt
An der Ecke der Friedrichsstraße.
„Guten Morgen, Ritter pour le mérite!"
— „Heil, Adler der vierten Klasse!"

Der Ton Heine's ist kaum von einem andern Dichter so gut getroffen worden wie von Dingelstedt in diesem Gedicht. Auch das satirische Duett zwischen Herwegh und Dingelstedt, der durchaus Geheimer Hofrath werden will, ist, wie es im zweiten Theil der „Lieder eines Lebendigen" steht, in diese

zuläßt; wir finden dasselbe bei Gutzkow und Dingelstedt wie bei Sternberg und Sacher-Masoch. Die Originalität des Dichters wird nicht beeinträchtigt, wenn er ein solches Motiv wählt; es kommt ja alles auf die Behandlungsweise an.

Die Salonscenen gelingen dem Dichter besser als die naiven Volksbilder; da gemahnt uns Manches an gemachte Blumen und ein Hauch von Sentimentalität kränkelt auch die als gesund dargestellte Empfindung an. Es ist eben ein Jugendwerk aus einer Zeit überreizten Gefühls. Döreke, des Obersteigers Tochter, erscheint kaum als ein Mädchen aus dem Volke; wir sehen sie freilich meistens durch das verschönernde Glas der Liebe; wir lernen sie aus den Schilderungen des Liebenden selbst kennen, doch einzelne dieser Wendungen machen den Eindruck wie etwas zerknitterte bunte Bänder: „An einem Frühlingsmorgen brach die Knospe zuerst auf und wagte sehnend und verschämt dem jungen Lichte die keusche Brust zuzuwenden", ein Bild, das abgesehen von der letzten Katachrese doch etwas abgegriffen ist. Anderes klingt überschwenglich: „Eine glühende Röthe, das Abendroth einer göttlich schönen Stunde, brennt noch jetzt über meine Wangen." Von Döreke erhalten wir eben nur ein Salonbild. Dagegen ist das bergmännische Leben auch in Genrebildern glücklich gezeichnet und die hereinbrechende Katastrophe in den Schachten hat vor andern ähnlichen Schilderungen in neuern Romanen, z. B. in Werner's „Glückauf", das Vorrecht der Anciennetät.

Wenn der Ton volksthümlicher Darstellung dem Autor versagt ist und seine Volksbilder im schweren goldenen Salonrahmen vor uns hingehängt werden: so beherrscht er dagegen den Salonton, den Ton blasirter Salonphilosophie vollkommen und weiß die Geißel des Sarkasmus über die Zustände der höhern Gesellschaft mit satirischer Energie zu schwingen. Man lese z. B. die köstliche Schilderung einer „Windstille" im Salon, ehe der Held der Erzählung erscheint: „Eine ungeheuere Langeweile bereitete seine Erscheinung vor; die geselligen Sprungfedern rosteten oder erlahmten vor Alter oder Abspannung. Spiel, Musik, Tanz sind Mittel, die sich leicht abnutzen, um so leichter, als sie nicht von allen Factoren der Gesellschaft gleich gehandhabt und gleich empfangen werden. Tanzen namentlich gilt ja für ein antiquirtes, den tiefern Regionen abzulassendes Vergnügen: es ist so wenig geistreich, hüpfen, sich drehen und wenden. Wieviel besser, in eine Nische zurückgezogen, das Lorgnon am Auge, den Schein eines kalten über solchen Interessen schwebenden Beobachters annehmen! Nun bilden sich allmählich Gruppen und Parteien; der Hauptstrom der Conversation zerrinnt in viele gesondert verrieselnde Wässerlein. Hohe Beamte haben die Uniform natürlich daheim lassen müssen; allein es geht ihnen wie Herakles mit dem Gewande des Centauren; sie ziehen mit derselben ihren besten und oft ihren einzigen Menschen aus, da dieser mit der Uniform verwachsen ist. Wenn ihnen nicht ein Spieltisch oder eine verschwiegene bequeme Ecke mit gefüllten Flaschen entgegenkommt, so verschwinden sie, sobald es thunlich scheint, um in ihre Acten und Cabinets zurückzukehren. Aus dem Rauschen gedämpfter Stimmen, klappernder Tassen und atlassener Schuhe auf dem gebohnten Parket, über den Gesprächsschnitzeln, aus Politik, Tageschronik, Literatur, Kunst und Alltäglichkeit mühsam zusammengelesen, erhebt sich dann und wann eine Stimme. Der Hausherr führt einen Sänger vor vom Hoftheater, der begreiflicherweise nur um deswillen geladen wurde, daß er eine peinliche Pause ausfülle; der Sänger verbeugt sich, singt, tritt zurück. Wieder eine Lücke. Der Hausherr zapft einen Historienmaler an, der bei der Akademie placirt ist. Der erzählt von Italien und Skandinavien, recensirt die Münchener Schule, schlägt die Franzosen ans Kreuz, und man hört in einem graziös geschlossenen Kreise geduldig zu, bis die Dame, welche für den Winter gerade die geistreichste ist, den Künstler mit

ihren Naivetäten zum Schweigen gebracht hat. Und abermals eine Lücke. Der Hausherr geht verzweifelnd von einem Baume zum andern und schüttelt, hier einen alten Kammerherrn, dessen Anekdoten Ruf besitzen, dort einen politischen Redner, dort eine Dame, die in lauter Calembourgs erwiedert; es fallen allerlei Blätter und Früchte herunter, Stechäpfel, Holzäpfel, Galläpfel; nach einer Weile stehen die Wipfel unwillig still, wie in Gewitterschwüle und alles seufzt: Ein mißliebiger Regen! Eine Neuigkeit! Oder der Wagen zur Heimfahrt!"/

Derartige humoristisch-satirische Streiflichter, die auf das Salonleben fallen, unterbrechen häufig die ernste, ja tragische Beleuchtung der Hauptereignisse. Die Liebe des Prinzen Victor zur genußsüchtigen Gattin unsers Haupthelden, die stille reine Liebe zu diesem, welche in der Brust der jungen Stiftsdame glüht, bilden die Angelpunkte der Handlung, soweit sie sich in dem Rahmen des Salonlebens bewegt. Die Katastrophe besteht in einem Duell zwischen dem Prinzen und Edmund sowie in dem Wahnsinn der Stiftsdame. Mit hineinverwebt wird die arme Bergmannstochter, welcher Edmund, losgelöst von allen Verhältnissen seines früheren Lebens, als Bergmann gleichsam unter der Erde seine Liebe weiht; doch sie fällt als Opfer, sobald sie erfahren, daß Edmund verheirathet ist.

In Bezug auf den Haupthelden fehlt es der Erzählung, die noch starke und nicht verlöschte Spuren der Jugendlichkeit des begabten Autors trägt, an einem Abschluß. Der Eindruck ist, da die Sensationsmotive gegen das Ende vorwiegen, im ganzen ein verstimmender.

Die Novellen: „Badenovellen", „Künstlernovellen" und „Bunte Reihe", legen uns die Frage nahe nach der Bedeutung Dingelstedt's als Novellisten; die große Mehrzahl dieser Novellen gehört ebenfalls einer frühern Epoche an; man stößt daher hier und dort auf Ueberschwänglichkeiten, besonders in lyrischer Stimmungsmalerei und im Ausdruck der Empfindungen

der Liebe. Dafür entschädigt das lebensvolle Colorit der Darstellung und der scharfe, einschneidende Geist, der mit seinem Secirmesser gesellschaftliche Schäden aufdeckt. Wenn man Dingelstedt mit Paul Heyse vergleicht, der sich als Novellist einen hohen Platz auf dem deutschen Parnaß erobert hat, so mag der letztere wohl das feinere künstlerische Gleichmaß der Darstellung für sich in Anspruch nehmen; aber er credenzt uns dafür bisweilen etwas matte Limonade und hat eine Vorliebe für gewagte und paradoxe Stoffe. Von dieser Vorliebe ist zwar Dingelstedt ebensowenig freizusprechen wie die ganze neuere Novellistik; man denke z. B. auch an Wilbrandt und Sacher-Masoch; in den ausgetretenen Gleisen sich zu bewegen, erniedrigt einen Mann von Kopf; und die Novelle ist eine bequeme und geduldige Form, in welcher sich auch das Ungewöhnliche und Auffallende behandeln läßt, das auf der Bühne stets einen schwierigen Stand hat. Doch das gewagte, geschlechtliche Problem, welches Heyse sehr oft streift, welches in den hermaphroditischen Studien von Wilbrandt und Sacher-Masoch mit mehr oder weniger Discretion behandelt wird, finden wir bei Dingelstedt nicht; er hat einige paradoxe Motive, aber sie sind mehr barock, in der Art und Weise des englischen Humors oder auf Sensation berechnet, aber nicht mit der feinen Aqua-Tofana psychologischer Grausamkeit vergiftet. Sein dichterischer Pulsschlag ist bei weitem wärmer und voller als derjenige Heyse's, sein Colorit frischer und heller, sein Humor nicht so graziös spielerisch, sondern munterer zugreifend, seine Ironie nicht so fein, nicht so vornehm aus den Wolken herabzeigend und greifend, sondern energisch einschneidend und sarkastisch.

Die „Badenovellen" spielen in Ischl, Karlsbad, Kreuth, Ems, Baden-Baden und Helgoland. Die erste Novelle: „Reine Liebe", hat eine glückliche Pointe. Fräulein Seligstein aus Berlin will um ihrer selbst willen geliebt werden, nicht wegen ihrer Millionen; sie vergräbt sich daher mit ihrem Vater in

eine Idylle der Armuth; doch der ihr prädestinirte Bräutigam erobert ihr Herz, ohne daß sie ihn kennt, unter angenommenem Namen. Das doppelte Versteckspiel läßt das Ganze als einen heitern Scherz erscheinen, dem die Schilderung der landschaftlichen Scenerie von Ischl und manches geistreiche Gespräch etwas mehr Gewicht geben. Lag hier ein Lustspielmotiv vor, so liegt der zweiten in Karlsbad spielenden Novelle: „Der Schein trügt" ein Rührmotiv zu Grunde. Ein kranker Graf kommt nach Karlsbad, um zu sterben; seine Frau findet in dem Freunde desselben, von Riesenberg, einen treuen Genossen, dem sie mit stiller Neigung entgegenkommt. Doch dieser ist verheirathet, aber von seiner Frau unwürdig betrogen worden, da sie, eines armen Pfarrers Tochter, mit seinem Jäger ein Verhältniß hatte. Doch die ganze Komödie war künstlich arrangirt von einem erbschleichenden Vetter, einer Art Prinz Don Juan in Shakspeare's „Much ado about nothing". Die Unschuld der unglücklichen Hero kommt zu Tage, und die Gräfin ist edelmüthig genug, dem Recht derselben ihr eigenes und gehofftes Glück zu opfern.

Die dritte Novelle: „Molkencuren", hätte ebenso gut unter den Künstlernovellen einen Platz finden können: ihre Antecedentien spielen in dem Theaterleben. Es ist eine doppelte parallele Vorgeschichte des Helden und der Heldin, die sich in dem wildromantischen Molkenbad Kreuth in Oberbaiern finden. Der Held vertheidigt die ihm unbekannte Dame gegen Zudringlichkeiten in einem Duell, und daran knüpft sich die nähere Bekanntschaft, die zu einem Bunde fürs Leben führt.

„Eselsfritze" ist eine der bekanntern frühern Novellen Dingelstedt's: ihr Inhalt die Liebe eines Eselstreibers in Ems zu einer vornehmen Dame. Der Liebende nimmt ein tragisches Ende. Uns erscheinen die weiblichen und männlichen Käthchen von Heilbronn immer etwas problematisch: wir glauben nicht an eine Leidenschaft, die den ganzen Menschen erfaßt, wenn

der Unterschied der Denk- und Empfindungsweise ein so durchgreifend verschiedener ist. Der „Eselsfritze" mag immerhin ein rührendes Bild für viele sein. Jedenfalls ist die Erzählung lebendig und frisch.

„Kreuz-Mariage" ist eine Variante der Wahlverwandtschaften, die in Baden-Baden spielt; „das Mädchen von Helgoland" schildert die Liebe und Ehe eines reichen amerikanischen Kaufmannssohnes mit einem „Mädchen von Helgoland" und die traurigen Folgen derselben.

In allen diesen Novellen ist der Localton vortrefflich, die Physiognomie der einzelnen Badeorte und das Leben in denselben wird mit photographischer Treue geschildert. Charakteristisch sind besonders die Volksbilder aus Helgoland: das Seepiratenthum dieser ein verwerfliches Strandrecht ausübenden Insulaner tritt mit einer Lebenswahrheit vor uns hin, die jedes gesunde Gefühl verletzen muß. Die kannibalischen Fidschiinsulaner, die ihre Feinde ohne weiteres auffressen, sind fast noch solchen Helgoländern vorzuziehen, die mit den Insassen eines dem Scheitern nahen Schiffes um den Preis für ihre Lootsendienste feilschen, und als sie bemerken, daß der Wind sich gedreht hat und das Schiff an ihren Strand werfen wird, diese Dienste auch für den höchsten Preis nicht mehr feilbieten; denn so wissen sie, daß sie bei dem sichern Schiffbruche und Untergange des Schiffes und seiner Mannschaft mehr gewinnen. Heine nennt die Helgoländer die „kecken Nomaden" der Nordsee; man könnte sie ebenso gut die herzlosen Vandalen der Nordsee nennen.

Die Helden der Künstlernovellen sind Maler, Dichter, Sänger und Sängerinnen, also das deutsche Bohème, das schon von den Romantikern mit Sang und Klang gefeiert wurde; doch es sind keine theoretisirenden Kunstnovellen, zu denen man „Wilhelm Meister's Lehrjahre" und „Sternbaldt's Wanderungen" und viele novellistische Schnitzel rechnen könnte, die in

späterer Zeit in der Werkstatt des Meisters Lodovico abfielen: es sind moderne Lebensbilder, in denen nur das Schicksal der Künstler und ihre eigenste Empfindung im Vordergrunde steht. Wir finden da zwei parallele Erzählungen: „Ein armer Dichter" und „Ein reicher Dichter". Der arme Dichter aber ist reich; er hat den Reichthum seiner Frau aus den Händen des Schwiegervaters angenommen, nachdem er zehn Jahre lang bewiesen, daß er durch eigenes Schaffen seinen Hausstand zu erhalten vermag; doch er war trotz dessen in Wahrheit nur bedauernswerth, in seiner Ehe nicht glücklich und endete durch Selbstmord. Warum? Hierüber erfahren wir nur Andeutungen, welche das Schicksal des Dichters und unser eigenes Nachsinnen ergänzen muß: „Ein Dichterherz — das Bild ist alt — gleicht einer zartbesaiteten Harfe. Der leiseste Windstoß schüttelt die Saiten; oft klingen sie sogar, ohne daß eine merkliche äußere Gewalt sie angerührt hätte, wenigstens keine solche, die für jedermann wahrnehmbar. Wenn ein Mädchen meint, es könne auf der Harfe spielen, wie auf der Drehorgel, wenn ein Weib sie stündlich schlägt und trommelt, wie ihr Fortepiano, wenn Eifersucht und verlangsamte Eitelkeit auf sie einstürmen, wenn das Mißtrauen und die unedle Gleichgiltigkeit an ihrem Metall zupft — ach ja! Dann verstimmt sich die Harfe leicht für immerdar. Ihr wäre dann besser, sie würde zerbrochen. Aber Eveline hatte ja Harfe gelernt. Eben deswegen verstand sie diese am wenigsten."

Von dem Grabe des „armen Poeten" werden wir zu dem „reichen Poeten" geführt, der nach Kotzebue's und der Welt Meinung zu den „armen" gehört; doch er ist ein munterer Bursche, der in seinem Dachstübchen so viel Lärm macht, daß ein reicher Engländer sich mit einer bedeutenden Summe Schlaf und Ruhe von ihm erkauft. Mit diesem Geld ausgerüstet, wirbt er um die Hand eines armen ihm gegenüberwohnenden Mädchens, das er lange im Stillen liebt und das für seine

poetischen Schöpfungen schwärmt. Doch der Zwang wird ihm unerträglich, und an einem unbewachten Abend beginnt er seinen gewohnten Lärm wieder und macht den Contract mit dem Engländer rückgängig. Die Brautschaft der beiden jungen Leute, welche arm wie die Kirchenmäuse sind, wird dadurch bedroht. Da tritt als Deus ex machina ein Fürst ein, welcher für Hof und Land einen Dichter sucht aus mäcenatischer Neigung; der arme Poet wird Hofpoet mit bestem Gehalt, und den Liebenden ist geholfen. Die Erzählung erinnert etwas an die bekannte Fabel von Johann dem muntern Seifensieder; ihr Aufputz ist barock genug; doch der frische moderne Ton des Ganzen läßt keinen unerquicklichen Eindruck aufkommen.

Eine tragisch gehaltene Novelle ist „Lorbeer und Myrte"; wir brauchen nicht gerade an den Harfner und Mignon zu denken, wenn wir den alten italienischen Opernsänger außer Dienst mit seiner Tochter durch die Lande ziehen sehen; doch ein Hauch aus dem Lande, wo die Cypressen blühen, durchweht die Novelle, und auch an einer tragischen Vorgeschichte fehlt es nicht. Der Alte hat einen deutschen Grafen, den Verführer seiner Frau erstochen. In einem Anfalle von Wahnsinn erblickt er den Sohn desselben, will ihn ebenfalls tödten, trifft aber dafür den Maler tödtlich, der seine Tochter liebt. Bald stirbt er selbst im Irrenhause. Die Tochter aber wird glücklich durch die Hand eines Dichters, der, mit dem Maler befreundet, dessen begünstigter Nebenbuhler war.

Echtes Theaterblut pulsirt in der Erzählung „Vier Jahreszeiten". Die Heldin ist eine Primadonna, die von den Provinzbühnen Englands an die Italian Opera in London kommt, dort Furore macht, dann einen reichen Lord heirathet, der Bühne den Rücken kehrt, durch die Erfolge einer Nebenbuhlerin aufs höchste erregt, ihren Gatten verläßt, um zur Bühne zurückzukehren, unterwegs schwer und lange erkrankt, in London selbst auftritt und Fiasco macht, dann in Ohnmacht fällt, sodaß uns der Theaterarzt

entläßt mit dem tragischen Dilemma: „Leichenkammer oder Irrenhaus". Einer Variante dieses Motivs mit versöhnlichem Abschluß begegnen wir in Wilbrandt's Schauspiel „Auf den Brettern". „Deutsche Nächte in Paris" bringen uns Erzählungen der Abenteuer, welche drei Deutsche in der französischen Hauptstadt erlebt haben. Sie treffen sich auf dem Montmartre, der eine, ein Poet, bleibt am Schlusse seine Erzählung schuldig. Die Abenteuer des andern, des sogenannten Kravallers, spielen sich in einem Buchhändlerladen und einem Café des Palais-Royal ab, wo er in Leidenschaft für die Dame de Comptoir entbrennt. Was den zweiten, den Diplomaten, betrifft, so hat er eine Liaison mit einer französischen Gräfin, der Frau seines Chefs. Sie kommt zu Tage, er will sich mit dem Grafen duelliren; doch er wird insgeheim von der Polizei verhaftet und jahrelang im Gefängniß verborgen gehalten. Graf und Gräfin sind in der weiten Welt entschwunden, als er wieder ans Tageslicht kommt. Echt niederländisches Colorit, einen gewissen saftigen Humor hat die erste Künstlergeschichte „Der Schmied von Antwerpen".

In der Novellensammlung „Bunte Reihe" finden sich einige historische Novellen, darunter eine aus dem alten Hessenlande: „Das böse Auge", die unsers Erachtens etwas nach dem Leihbibliothekenmoder duftet. Besser ist „Meister Gutenberg's Tod", obgleich auch sie ohne sonderliche Spannung aber doch stimmungs- und schwungvoll austönt. Von den andern Novellen erwähnen wir: „Die Schule der Welt", eine Studie aus dem Pariser Leben, in welcher das Charakterbild einer fashionabeln Dame, der Gräfin Herisy, mit Meisterschaft, man möchte fast sagen, mit Hogarth'schem Pinsel gemalt ist. Die Scene in ihrem Boudoir mit dem daranstoßenden Badezimmer, die Toilettenstudien und Koketterien, bei denen das seidenhaarige Wachtelhündchen mitwirkt, der berauschende Heliotropengeruch in den Gemächern der Gräfin: das alles erinnert

an die trefflichsten derartigen Schilderungen in den englischen High-life-Romanen. Die arme Denise, die als Opfer dieser Koketterien fällt, macht einen rührenden Eindruck; die beiden Deutschen aber, die ältesten Schulfreunde, die sich in Folge der Hetzereien der Gräfin miteinander duelliren, besonders der Hercules Walther, wissen unsere Theilnahme nur in geringem Grade zu fesseln. Die alternde Dejanira mit ihren Pariser Künsten kann doch nur bei einem sehr charakterschwachen Hercules ihre Künste mit Erfolg anwenden. Der schwunghafte Fluch, mit welchem Walther von Paris Abschied nimmt, wird deshalb auf die Leser der Erzählung nicht ganz den Eindruck machen, den der Dichter beabsichtigt hat: „Und dir da drunten, dir, du große Stadt voll kleiner Leidenschaften, dem Scheine nach so ruhig und doch so zerrissen, du, auch ein Kirchhof, wie diese Stätte um mich her, dir, die du dich Welt nennst in dieser Stadt, ekler Kreis von menschlichen Thorheiten und Lastern, von Leidenschaften, Launen und Lügen, dir, du Afterwelt, dir, du Todtenstadt voll übertünchter Gräber und verwester Herzen, dir mein Fluch! Sei verdammt aus meinem Gemüth herauf, das du vergiftet hast; auf dich dieses Grabes Verantwortung und die Schuld eines zum zweiten mal vernichteten Lebens." Der Leser wird dieses Grabes Verantwortung mehr noch als der Lasterstadt Paris dem schwankenden Sinn und Charakter des deutschen Helden zuschieben.

Diese Erzählung beweist wiederum, daß die eigentliche Domäne unsers Novellisten die fashionable Welt ist. Auf diesem Gebiete ist ihm dann auch in späterer Zeit sein glücklichster Wurf gelungen: „Die Amazone", ein Roman in zwölf Kapiteln. Daß der Autor nicht blos ein Dichter von Beruf, daß er ein brillanter Kopf ist, beweist vor allem dies Werk. Solches Lob mag geringer erscheinen, jedenfalls ist es in Deutschland ein seltenes. Wir haben tüchtige Talente und gute Köpfe, aber es bedarf langer Reibung, ehe sie Funken sprühen. Ein

Talent, das wie eine Kalospinthechromokrene fortwährend im glänzenden Licht- und Farbenspiel steht, umstäubt von einem sprühenden Funkenregen, gehört in Deutschland zu den Seltenheiten. Und die schimmernden Lichter von Esprit und Verve, ein sprühender Funkenregen, ziehen sich durch „Die Amazone", eine moderne High-life-Novelle mit künstlerischen Elementen. Doch würde das geistige Feuerwerk, nachdem es ausgebrannt ist, nur einen öden Eindruck hinterlassen, wenn nicht auch die verdeckte Gluth echter Empfindung und Leidenschaft dasselbe durchglühte. Der Inhalt der Novelle ist ein Kreuz-Mariagespiel, eine Widerlegung der Theorie der Wahlverwandtschaften, soweit sie auf der Anziehung des Entgegengesetzten beruht. Nachdem es eine Zeit lang den Anschein hatte, als müßte die Künstlerin durch den Salon des Diplomaten, die Bankierstochter durch das Atelier des Malers unwiderstehlich angezogen werden, finden sich zuletzt die weltmännischen und künstlerischen Elemente zusammen. Ueber die Harmonie, die durch Ergänzung hervorgerufen wird, triumphirt die Harmonie ursprünglicher Seelenverwandtschaft. Die aufopfernde Liebe der Primadonna, deren Vorgeschichte mit novellistischem Schwung erzählt ist, bringt den seelenhaften Reiz in das Seelengemälde, und der Schluß, hauptsächlich durch die kleine Diplomatin von Bankierstochter so glücklich inscenirt, führt dann über unmögliche Opfer hinweg die gleichgestimmten Seelen zusammen.

Dies psychologische Gemälde hängt nun in einem glänzenden Rahmen. Wir durchwandern alle Kreise der feinen Gesellschaft, die mit Brillantfeuer, mit einem geistigen elektrischen Licht beleuchtet werden. Nirgends schleppt sich die Schilderung schläfrig von einer Localität zur andern. Das Stillleben des Ateliers ist trefflich gezeichnet; hier bietet sich uns ohne Aufdringlichkeit das Bild der Künstlerin selbst dar; eine Schönheit à la Tizian, mit Haaren von der Farbe des lauteren, geschmolzenen flüssigen Goldes, blendendweißer Gesichtsfarbe,

Hals und Schultern, Armen und Händen, wie sie jeder Maler seinem Modell wünschen mag. Weniger weihevoll, aber desto drastischer aus dem Leben gegriffen als die Atelierbilder sind die Scenen im Boudoir oder vielmehr im Vorzimmer der Amazone. Da finden wir den ganzen Hofstaat bei dem Lever der Theaterprinzessin, den Theaterdirector aus der Provinz und den Theateragenten, deren Wechselgespräch von drastischer Wirkung ist, die beiden feindlichen Recensenten, Meyer Hirsch und Hirsch Meyer, die durch einen schnurrigen Einfall der Sängerin zur Eintracht zurückgeführt werden, den Componisten Bullermann, der uns Tendenz und Charakter der neuesten Zukunftsoper „Die Sündfluth" in höchst ergötzlicher Weise erläutert. Der Diplomat und sein greisenhafter Attaché, der Bankier in seinem Hotel, welches von der Menge, die ihr Geld gegen Actien los werden will, fast gestürmt wird: das sind ebenso lebendig gezeichnete wie pikante Charakterbilder. Es ist ein feiner Aether der Laune, in den das alles getaucht ist; Satire und Ironie erscheinen nirgends aufdringlich, sondern sie schlingen einen Elfenreigen durch diesen Sommernachtstraum der modernen Gesellschaft, in welchem Zettel und die Seinen durch Größen der Diplomatie und der Haute-finance vertreten sind, der Genius des Dichters selbst aber als ein neckischer Puck umherhüpft.

In der jungdeutschen Epoche, nachdem Heine seine „Reisebilder", Laube seine „Reisenovellen", Mundt seine „Spaziergänge und Weltfahrten" geschrieben hatte, suchte sich jeder junge Autor auf diesem Gebiete, das einen willkommenen Rahmen für geistreiche Plaudereien gab, die Sporen zu verdienen. Auch Dingelstedt schrieb ein „Wanderbuch" und Reiseskizzen: „Jusqu'à la mer!" Besonders die Badebilder aus Ostende und die holländischen Schilderungen zeugen für die gesunde Beobachtungsgabe des Autors.

Eine bedeutsame Wendung im Leben des Dichters war

Ich kann nicht anders — und du stehst bei mir,
Denn hier ist Recht — und drüben nur die Rache.

Wilhelm aber schließt mit den Worten:

Dem Bruder? Nein!
Du selbst hast uns auf immerdar geschieden!
Geh' deinen Weg, mach' mit Oranien Frieden,
Bleib' treu der Bürgerpflicht, der guten Sache,
Ich — geh' nicht mit, ich kenne mir hinieden
Nur Ein Ziel noch — und das heißt Rache, Rache!

Der dritte Act führt durch einige Scenen, in denen der Prädicant Slatius und ein von ihm gedungener Mörder sehr exotischer Art, sowie die Gattin Wilhelm's, Walburg, eine hervorragende Rolle spielen, zur entscheidenden Schlußscene, in welcher Rainer, um seinen tiefverstrickten Bruder zu retten, einen Wechsel Wilhelm's unterschreibt und sich so bei den verrätherischen Unternehmungen desselben wider Willen mit betheiligt. Der vierte Act führt uns in den ersten Scenen zu Moritz, welchem der Javaner und ein anderer Mordgeselle ihren bösen Anschlag sowie die ganze Verschwörung verrathen: der zweite Theil des Actes stellt die Kampfscenen dar, in denen Moritz die Rebellen bekämpft. Er hat für Rainer einen Freibrief ausgestellt. Walburg, Wilhelm's Gemahlin, benutzt dies, indem sie Wilhelm für Rainer ausgibt und ihm so die Flucht möglich macht. Jetzt kommt aber Rainer selbst hinzu und wird verhaftet. Der Schlußact bringt uns wieder eine Scene zwischen Moritz und Frau Oldenbarneveldt, welche für das Leben ihres Sohnes fleht, obschon sie für das Leben des Gatten nicht zu flehen wagte. Walburg gelingt es nur, für Rainer einen ehrlichen Soldatentod zu erbitten. Dieser wird erschossen. Wilhelm, der zurückgekehrt, will von Oranien sich die Gnade erbitten, durch das Schwert des Henkers zu sterben; doch die Mutter selbst fleht ihn an, den Seinen zu leben, und er zieht mit ihnen in die Fremde.

Die Handlung hat rührende und spannende Momente. Das bedeutendste Charakterbild ist dasjenige von Moritz selbst: seine Monologe athmen Shakspeare'schen Geist. Dagegen erreicht keiner der spätern Acte die geschlossene Einheit und Steigerung des ersten; das Episodische, Genrebildliche tritt zu überwiegend hervor, so geistvoll es ausgeführt ist; wohl aber sind hochdramatische Motive wie die Liebe Walburg's zu ihrem Schwager Rainer allzu episodisch und skizzenhaft behandelt. Der Parallelismus des letzten Actes mit dem ersten gibt beiden einen zu gleichmäßigen Zug, wenn auch die Varianten in den Motiven nicht zu verkennen sind. Die Diction des Dramas aber hält die Mitte zwischen Shakspeare und Schiller, und das ist für unsere historische Dramatik unzweifelhaft das Richtige. Jedes echte Talent wird, ohne seine eigenthümliche Klangfarbe aufzugeben, doch den rechten Ton für die dramatische Sprache nur in jener Mittellage zwischen den beiden größten Dramatikern finden können.

Zahlreich sind die Prologe, Festspiele, Gelegenheitsdichtungen Dingelstedt's aus seiner Stuttgarter und Münchener, Weimaraner und Wiener Epoche. Die Mehrzahl derselben ist frei von dem trockenen Ton des Theaterceremoniells und auch von jenem strohernen Allegorisiren, dem selbst der Altmeister von Weimar in seinen Gelegenheitsgedichten verfallen ist. Hier und dort findet sich zwar die conventionelle Phrase, und es fehlen nicht die üblichen Verbeugungen der Muse vor dem Publikum. Das einactige Festspiel „Der Erntekranz" mischt mit einer ländlichen Handlung die deutsche Volks- und Kaisersage: Frau Holle erscheint aus dem Hörselberg, Friedrich I. aus dem Kyffhäuser, beide um zusammen mit dem Volke die Enthüllung der beiden Dichterbilder und das Andenken an Karl August zu feiern. Den schwunghaften Epilog in Platen'schen trochäischen Tetrametern, welche sich von den vorhergehenden leichtern volksthümlichen Versen pomphaft abheben, hält der

Brand in Europa warf sein Flugfeuer auf ihren Herd; wo ein lebhafter Herzschlag war, da schlugen auch ihre Pulse mit; freilich niemals für dasjenige, was nicht auch sein Geist mit voller Ueberzeugung als das Rechte erfaßt hätte.

Ferdinand Freiligrath ist ein Kind der rothen Erde, geboren in der Nähe jener Waldberge, wo die Deutschen einst siegreich mit den Römern um die Freiheit ihrer Stämme und ihrer Gauen fochten, und wo sich jetzt endlich weitschauend das Denkmal des Cheruskers Hermann erhebt, dessen unfertiges Piedestal die beißende Satire Heine's, Scheffels und anderer Poeten lange Zeit hindurch mit ihren Epigrammen vollgekritzelt hatte; er ist geboren als Sohn eines Schullehrers in der Geburtsstadt eines wüsten, aber originell kräftigen Genius, Grabbe's, in Detmold (17. Juni 1810), wo er auch bis zu seinem 15. Lebensjahre das Gymnasium besuchte. Er verließ dasselbe, um sich dem kaufmännischen Stande zu widmen, für den er bestimmt war, weil die Mittel des Vaters nicht für akademische Studien des Sohnes ausreichten und weil man darauf rechnete, daß er die Erbschaft eines vermögenden Onkels, welcher Kaufmann in London war, antreten würde; er lebte anfangs in Soest, wo er bis 1831 seine ersten Lehrjahre absolvirte, dann in Amsterdam, wo er bis 1836 als Kommis in einem Wechselgeschäft thätig war. Der damals eintretende Bankrott seines Onkels störte alle Berechnungen der Zukunft, die er ins Auge gefaßt hatte, und schien ihn zeitlebens zu untergeordneten kaufmännischen Stellungen zu verurtheilen. Zwar hatte er noch im Jahre 1837 eine Stellung in Barmen angenommen; doch ermuthigt durch die beifällige Aufnahme seiner Gedichte, gab er 1839 die kaufmännische Laufbahn gänzlich auf, um sich ausschließlich der Dichtung zu widmen. Die einzelnen Gedichte, die er in westfälischen Blättern, in dem „Morgenblatt" und dem „Deutschen Musenalmanach" von 1837 hatte erscheinen lassen, waren nicht unbemerkt geblieben;

man war aufmerksam geworden auf sein Talent, und als im Jahre 1838 die Sammlung seiner „Gedichte" erschien, da war der Erfolg ein unerwartet glänzender, und Freiligrath erwachte eines Morgens als ein anerkannter Lieblingsdichter deutscher Nation. Diese „Gedichte", die eine große Zahl von Auflagen erlebten, sind das unerschütterliche Piedestal seines Dichterruhmes geblieben; ein nicht unbeträchtlicher Bruchtheil unserer Nation folgte dem Dichter gar nicht oder nur widerwillig in seinen spätern Wandlungen; für unsere Schulen und unser heranwachsendes Geschlecht ist er der Dichter des „Löwenritt" geblieben, und viele sind der Ansicht, daß die Abenteuer seines politischen Löwenritts längst eine verschollene Sage sein werden, wenn jene ersten Gedichte noch im Haus- und Stammbuch unserer nationalen Dichtung ihren unverrückbaren Platz behaupten.

So wenig sich für die Eigenart des dichterischen Genius ein Stammbaum finden läßt, so ist doch die Entwickelung desselben durch Einflüsse bedingt, die sich mehr oder weniger nachweisen lassen. Das Geheimniß des Genius besteht nur in der übergreifenden Macht, welche, all dies Angeeignete verzehrend, daraus ein wesentlich Neues schafft, dessen Mischungsverhältnisse aber nicht wie bei den Processen der chemischen Retorte bestimmbar sind und sich wiederholen, sondern durch den unberechenbaren Factor einer eingeborenen Kraft, ein einmaliges, nicht nachzuschaffendes geistiges Product liefern. Die Zergliederung des poetischen Schaffens erlahmt da, wo dies Walten des eigenartigen Genius beginnt, den nur eine ohnmächtige Verstandeskritik erklären oder gar hofmeistern will; aber die Elemente zu bestimmen, welche jener ursprünglichen Kraft Farbe und Richtung geben, ist ein gutes Recht kritischer Würdigung, welche so das Verständniß dichterischer Schöpfungen erschließt, soweit es sich eben erschließen läßt.

Freiligrath's kaufmännischer Beruf, seine Lehrjahre für

Hereinnehmen einer Menge äußerlicher, dem Anschein nach prosaischer Lebensbedingungen, und wie sehr kam ihm das zu statten bei den Stoffen, die er selbst sich wählte!

Victor Hugo war gewiß von je ein Lieblingsdichter Freiligrath's, obgleich die meisterhafte Uebersetzung einer Auswahl aus seinen Gedichten erst im Jahre 1845 erschien. Die Pracht und Gluth der Darstellung, die Vorliebe für eine Specialität der Schilderung, welche für die Bilder und die Reime einen neuen fremdartigen, und doch charakteristischen Zauber sucht, mußten auf den jungen Poeten in Soest und Amsterdam einen bewältigenden Eindruck machen. Später, als er zur Uebersetzung dieser Gedichte schritt, besiegte er spielend die Schwierigkeiten, die jedem andern Uebersetzer einen harten Kampf kosten mußten. Man lese die Orientale „Navarino", man würde dies Gedicht durchaus für ein Freiligrath'sches Original halten können:

Zerschossen und entmastet,
Mit Todten schwer belastet,
Scheu durch die Wogen hastet
Die tausendfarb'ge Jacht!
Fahrt wohl nun, Kapitanen,
Caiken und Tartanen,
Die Köpfe den Sultanen
Und Blumen ihr gebracht.

Fahrt wohl nun, ihr Schaluppen,
Die kühn ihr auf den Schuppen
Des Oceans die Truppen
Gewiegt des Padischah!
Fahr' wohl nun, Goelette!
Fahr' wohl, fahr' wohl, Corvette!
Blutrünstige Skelette,
Im Feuer steht ihr da.

Fahr' wohl nun, kleine, tolle,
Lavirgewandte Jolle,

Die schaukelnd durchs Gerolle
Der Wellenberge flieht,
Wenn, trotzig auf ihr Wappen,
Des Segels graue Lappen
Mit Brausen und mit Klappen
Auf die Fregatte zieht!

Und so geht es fort in Marinebildern, welche das Technische, den seemännischen Kunstausdruck, man möchte sagen die Register des Marineministeriums durch phantasievolle Bildlichkeit für die Poesie legitimiren. Liebte doch schon der alte Homeros solche Flottenschau und solche Schiffsregister; doch er mußte sich bei der Gleichartigkeit der damaligen Schiffe mit trockenen Aufzeichnungen begnügen, während die neuern Poeten die Seebilder mit einer Menge der mannigfachsten Schiffsformen beleben können. Die „Orientales", Victor Hugo's älteste Gedichtsammlung, waren bereits im Jahre 1828 erschienen; der Einfluß auf Freiligrath's erste Gedichte ist unverkennbar. Zur Zeit, als unser deutscher Poet seine große Sammlung veröffentlichte, stand Victor Hugo's Lyrik in ihrem schönsten Ruhmesfrühling, und daß sie auf ein verwandtes Dichtergemüth über den Rhein herüberwirkte, dafür finden sich zahlreiche Spuren, welche indeß die Originalität des deutschen Dichters durchaus nicht beeinträchtigen.

Exotische Stoffe, wie sie Freiligrath's eigentliche Domäne wurden, liebten besonders englische Poeten, und unser Dichter hat mit Vorliebe solche Gedichte übersetzt; wir erwähnen nur Thomas Moore's „Vorüberfahrt an der Todteninsel in der Sanct-Lorenzbai", den „Alten Matrosen" von Samuel Taylor Coleridge, den „Inchcapfelsen" und „Die Stechpalme" von Robert Southey.

Auch ein deutscher Dichter und Heimatsgenosse, Grabbe, der damals auf der Höhe seines journalistischen Rufes stand, und in dessen „Herzog Theodor von Gothland" der Neger

Berdoak in wilden exotischen Ergüssen einer überschwenglichen Wüstenpoesie schwelgt, blieb nicht ohne Einfluß auf unsern jungen Poeten. Eine gewisse Vorliebe für das Grelle und Phantastische ist in seinen Gedichten nicht zu verkennen; eine starkgeistige Ader pulsirt unter der exotischen farbenprächtigen Hülle, und wo, wie in den Balladen, Handlung zu Grunde liegt, da hat sie einen wildleidenschaftlichen Zug. Freiligrath kannte Grabbe von Detmold her; er blieb von Soest aus mit ihm in Beziehung und widmete ihm nach seinem Tode das farbenreiche Gedicht, in welchem er die Doctrin der Shelley und Byron und der ganzen weltschmerzlichen Literaturrichtung verkündete mit den Worten:

Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel.

An Grabbe selbst beweist er die verzehrenden Wirkungen der Dichtung:

Doch sie verzehrt; — ich sprech' es aus mit Grau'n,
Ich habe dich gekannt als Jüngling; braun
Und kräftig gingst dem Knaben du vorüber.
Nach Jahren drauf erschaut' ich dich als Mann;
Da warst du bleich, die hohe Stirne sann,
Und deine Schläfe pochten wie im Fieber.

Auch Grabbe war ein Poet, der die classischen Vorbilder in trotziger Selbstherrlichkeit verleugnete, ein Poet des kühnen Wurfes, der originellen Bildlichkeit, des paradoxen Epigramms. So wies auch dieser Dichter das junge Talent auf die eigene Kraft zurück, welche sich von den classischen Vorbildern unabhängige Bahnen brach.

Mehr als diese literarischen Anregungen wirkten die Perspectiven der Seestadt Amsterdam, das frische Hafenleben, der Weltverkehr auf die Phantasie des jungen Kaufmanns, der, wenn er sich nach seinen Comptoirstunden auf dem Kai erging, hier Inspirationen für seine Muse schöpfte, welche ihm eine Binnenstadt nicht zu geben vermochte. Eins seiner frühern

Gedichte: „Die Amphitrite" (1832), ist ein solches Marinebild, aus unmittelbarer Anschauung hervorgegangen. Die Neigung für das Fremdländische zeigte schon sein erstes bekanntes Gedicht „Moosthee"; da ist das isländische Colorit so trefflich wiedergegeben, daß wir in diesen Schilderungen schon den ganzen Freiligrath finden, der jedenfalls schon auf der Schule seine Phantasie mit Reisebeschreibungen genährt und befruchtet hatte. Auch der „Schlittschuhlaufende Neger", ein durch den Contrast wirkendes Genrebild, die „Meerfabel", die „Griechin auf der Messe" und die „Sandlieder", die an Lenau's „Schilflieder" erinnern, „Florida of Boston" mit seinen transatlantischen Bildern, sind Erzeugnisse der Amsterdamer Epoche, deren Nachwirkungen auch in den spätern Productionen nicht zu verkennen sind, welche im friedlichen Wupperthale, der Heimath so vieler spätern Dichter, in den Mußestunden des binnenländischen Handels gedichtet wurden.

Fassen wir die Vorzüge der Freiligrath'schen Gedichte jener ersten Sammlung, die den Ruf des Dichters begründete, zusammen, so sind es eine reiche, glühende Phantasie, die dem kosmopolitischen Zug der Zeit entgegenkam, eine Dichterkraft, welche mit markiger Gestaltung, ohne jede leere Phrase der Empfindung, aus reicher Anschauung heraus stimmungsvolle Bilder gestaltete, eine ausnehmende Sprach- und Versbeherrschung, welche den dichterischen Sprachschatz bereicherte und von den ausgetretenen Gleisen in neue Bahnen einlenkte.

Die Theorie von dem Unwerth dichterischer Schilderungen, die sich an einen mißverstandenen Ausspruch Lessing's anschließt, obgleich mit ihrer Hülfe ein Gervinus noch glaubte, Byron's Lorbeern zerpflücken zu können, ist sehr oft auf Freiligrath's Gedichte angewendet worden; man hat sie der schlechten Gattung der beschreibenden Poesie zugezählt und geglaubt, den Dichter damit zu jener ästhetischen Separatistengemeinde verweisen zu können, welcher die Frühlingssänger Kleist und Thomson ange-

hören; „er ist vielleicht groß in seinem Genre", sagte man achselzuckend, „aber dies Genre selbst ist klein und unberechtigt". Die scharfsinnigen Gedanken unserer großen Kritiker haben sehr oft eine große Verwüstung in unserm Dichtergarten angerichtet; denn die kleinen Kritiker bemächtigten sich derselben, und wo jene nur die überwuchernden Ranken abschnitten, da säbelten diese, einmal im Besitz der classischen Gärtnerscheere, Stengel, Zweige, Blätter und Blüthen nieder. Der Lessing'sche Ausspruch ist sehr cum grano salis zu verstehen, wenn er nicht zur Barbarei gegenüber vielen ausgezeichneten Schönheiten deutscher Dichtung werden soll. In der ganzen Sammlung von Freiligrath's Gedichten finden sich nur einzelne Strophen, wie in „Florida of Boston", welche diesem Tadel verfallen, da der Dichter in ihnen das Beschreibende ohne höhere Vergeistigung und Belebung als eine Schilderung zusammengereihter Aeußerlichkeiten pflegt; alle andern Gedichte haben Handlung und Stimmung, und wie wäre das anders möglich bei einem Dichter, der schon in seinem ersten Gedicht „die Kerzen wilder Lieder aus seinem Haupte sprühen und wallen" lassen will, der von seinen glühenden Gedanken spricht, die durch den grauen Nebelflor brechen?

Und es ist eine doppelte Stimmung, aus welcher diese Gedichte hervorgegangen sind, und welche der damaligen jungdeutschen Richtung der Literatur keineswegs so fern lagen, wie diejenigen glauben, welche nur die gesunde Frische des unermüdlichen Weltwanderers und den aufgeschlossenen Sinn desselben für alle Eindrücke der Schöpfung bewundern. Einmal ist es allerdings die Freude an der Pracht und Poesie dieser Bilder; aber sie hängt zusammen mit einer Sehnsucht, die aus dem umgebenden Leben hinaus in die Ferne weist, wie es in dem schönen Gedicht „Wär' ich im Bann von Mekkas Thoren" deutlich genug ausgesprochen ist:

Ich irr' auf mitternächt'ger Küste,
Der Norden, ach! ist kalt und klug;
Ich wollt', ich säng' im Sand der Wüste,
Gelehnt an eines Hengstes Bug.

Ja der erste Vers dieses Gedichtes erscheint als ein Vorbote der Herwegh'schen Sturmeslieder, und fast konnten die Verse:

Sieh, wie die Jugend sich verzehrt,
In Gluthen eines Meleager;
Auf, drück' in ihre Hand ein Schwert u. s. f.

als Reminiscenz an die erste Strophe des Freiligrath'schen Gedichtes erscheinen:

Wär' ich im Bann von Mekkas Thoren,
Wär' ich auf Yemens glühndem Sand,
Wär' ich am Sinai geboren,
Dann führt' ein Schwert wohl diese Hand.

Es ist die gleiche Unbefriedigung einer thatlosen Zeit, die zum Schwert greifen will, was in beiden Dichtern das treibende Motiv ist; nur flüchtete Freiligrath aus der Gegenwart in das fremdländische Costüm, in andere Welttheile, wo noch wilde Thatenlust einen Boden findet, während Herwegh die Erfüllung seines kriegerischen Programms von der Zukunft Europas verlangte.

Dann aber herrscht in Freiligrath's Gedichten eine tieftragische Weltauffassung, welche an den Ausspruch Werther's von dem All als dem allesverschlingenden Ungeheuer erinnert. Die Tragödie der sich selbst vernichtenden Schöpfung, des unersättlichen Kampfes der Thierwelt, der Abhängigkeit des Menschen von den elementarischen Mächten, das ganze Triumphlied des Pessimismus tönt aus diesen dichterischen Gesängen heraus, welche nur die oberflächlichste Betrachtung als eine Bildergalerie ansehen darf, wie sie ein Orbis pictus der ruhigen Beschauung bietet. Dies ist bisher nicht genügend hervorgehoben

worden; wir wollen die besondere Aufmerksamkeit auf diese, wir möchten sagen kryptophilosophische Seite der Freiligrath'schen Dichtungen lenken.

Wie viele haben den „Löwenritt" bewundert, diese prachtvolle Thierstudie, wohl das vollendetste Bild in der Galerie dieser Gemälde! Welche mächtige Plastik der Darstellung, welche stimmungsvolle Beleuchtung! Wie ist das alles Nerv und Muskel, freilich zuckender Nerv, zuckende Muskel! Wie wenige dieser Bewunderer haben darüber nachgedacht, daß dies farbenprächtige Bild uns einen Blick in die Nachtseite der sich selbst zerfleischenden Schöpfung eröffnet! Wir vergessen über der exotischen Poesie des Caplandes, über dem Frühroth, das von Madagascar herüberglänzt, über der Verherrlichung der Majestät des Königs der Thiere, daß diese Illustration des mächtigen Räubers und seines bluttriefenden Opfers uns zugleich das Recht des Stärkern im Kampf ums Dasein vor Augen führt, daß es ein furchtbares Blatt ist aus der großen Leidensgeschichte der Schöpfung. In dem Gedicht „Unter den Palmen" sehen wir, wie ein Tiger und ein Leopard sich um den Leichnam eines Weißen streiten; da läßt sich die Riesenschlange vom Baum herab und zermalmt den Tiger, den Leoparden, den Weißen! Ein Bild des Kampfes, der Vernichtung!

Unerschöpflich ist Freiligrath in Bildern, welche das Tragische des Universums, den Untergang des Menschen durch die blinde Kraft der Elemente darstellen. Hierher gehören zwei seiner bekanntesten und schönsten Gedichte: „Das Gesicht des Reisenden" und „Der Blumen Rache". Das erste ist in visionärer Form die Tragödie der Wüste! Auch hier übt der phantastische Zug und Schwung, der an die apokalyptischen Thierbilder der Meister der Renaissanceepoche erinnert, eine so hinreißende Wirkung aus, daß man darüber fast den Grundgedanken des Gedichts vergißt! Diese Geisterkaravane, die aus dem unendlichen Grabe der Wüste emporsteigt, zeigt uns ja nur, welche furchtbaren

Opfer die Heimath des Sandgluthensturms verschlungen, und ist eine in gespenstige Schleier gehüllte Todtenfeier, die der blinden Naturgewalt eine widerwillige Huldigung darbringt. Aehnlichen Inhalts ist das Gedicht „Mirage". Und „Der Blumen Rache" — welch duftiges Gedicht, welch bunter Reigen der fleurs animées! Wie köstlich die Gestalten, die aus den Kelchen steigen! Welche anmuthige Phantasie, die so viele Nachdichter aus der Zeit der lyrischen Potichomanie beschämt! Wer ist nicht geneigt, Freiligrath und Grandville in einem Athem zu nennen? Und doch — giebt es ein anderes deutsches Gedicht, in welchem die Heimtücke der Natur, die hinterlistige Grausamkeit, mit der sie auch die schönsten Menschengebilde gerade durch ihre Reize und ihren Zauber mordet, so tiefsinnig und ergreifend symbolisirt ist? In vielen Sinngedichten, besonders in dem Gedicht „Anno domini" erhebt sich der Dichter zu einer wilden Phantasie; er sieht die Erde an den Schweif eines Kometen gebunden, mit fortgeschleift in den endlosen Raum, wie die Sünderin Brunhild, durch Knechte an den Schweif eines wilden Hengstes gebunden, durch das Frankenlager geschleift wird. In diesem Gedicht pulsirt eine Grabbe'sche Ader. Auch das Gedicht „Drei Strophen" ist eine kosmische Phantasie, wo das Schaffen der Welten und ihre Vernichtung als eines Cherubs Spiel erscheint.

Doch auch wo Freiligrath ein einzelnes Menschenschicksal schildert, geht ein tiefelegischer Zug durch seine Gesänge; so in der bekannten Ballade: „Der Mohrenfürst". Wildgrelle Bilder sehen wir wieder vor uns in: „Die seidene Schnur" und „Afrikanische Huldigung", wo die grausen Sitten Dahomehs den Stoff zur bildlichen Darstellung hergeben.

Das alles ist nicht gereimte Erdbeschreibung, nicht einmal blos prächtige Schilderung: das ist ein dichterischer Pessimismus, der sich mit dem ganzen Farbenreichthum der Welt gesättigt hat, der nirgends mit Beredsamkeit sein Dogma verkündet,

sondern nur wie eine zusammengerollte Schlange unter den üppigen Prachtblüthen dieser Tropenschilderung liegt. Daher der große Erfolg dieser Gedichte; sie waren tief durchdrungen von der düstern Stimmung jener Zeit, ohne sie mit der Beredsamkeit eines Byron, mit der melancholischen Weihe eines Lenau auszusprechen; sie sprachen nur durch das Bild mit stummer, aber um so mehr ergreifender Gewalt.

Hierzu kam die Neuheit der dichterischen Formen; es war eine ganz eigenthümliche Art von Blumenstickerei in dem Canevas dieser Freiligrath'schen Verse. Das waren nicht die duftigen heimathlichen Feld- und Gartenblumen; sondern Orchideen von zauberisch-schönen Formen, wie herabhängend von Palmenwipfeln ferner Zonen, das war der aromatische Hauch des Urwaldes. Wie ein Cactus von Stacheln starrte der Vers von Fremdwörtern; und doch war seine dichterische Blüthe so seltsam schön. Was die Geographie, was die Naturwissenschaft von fremden Namen in deutschem Wissen eingebürgert hat: das fand Zutritt in diesen gastfreien Strophen; aber es war verwandelt wie im Märchen: das prosaische Wort hatte dichterischen Schmelz gewonnen, das Aschenbrödel war eine Prinzessin geworden. Kühn durfte es sich zur Schau stellen, wo es am meisten ins Auge fiel, im Reim; in dem Reim dieser Gedichte blühte eine ganz exotische Flora; statt des Reims, den das Ballspiel mehrerer lyrischer Poeten bereits seiner ganzen Elasticität beraubt hatte, sah man nun in bunten frischen Farben prangende Reime von elastischer Schwungkraft, und wenn auch hin und wieder der eine oder andere zu buntscheckig erschien und einen bizarren Eindruck machte, das originelle und exotische Gepräge der Gedichte trat dadurch am schärfsten hervor, daß die Worte, die es vorzugsweise charakterisirten, in den Reim gestellt werden.

Was den Rhythmus betrifft, so war wohl die Mehrzahl der Gedichte in iambischen und trochäischen Strophenbildungen

in gewohnter Art abgefaßt; es fehlten in der Sammlung gänzlich die antiken Oden, die Ghaselen, Sicilianen und wie die von Rückert und Platen eingeführten Treibhausstrophen und Reimwucherungen heißen mochten. Dagegen fanden sich zwei Gedichte in Terzinen, und die Vorliebe für die französischen Dichter bestimmte Freiligrath, den classischen Vers derselben für die deutsche Dichtkunst und für die Eigenheiten seiner Muse sich einzurichten; er selbst redet sein Wüstenroß aus Alexandria an, das er wieder zu Ehren bringen und mit sicherer Hand tummeln will:

> Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt,
> Und mit Franzosenwitz geschulet!

Für diesen „feinen saubern Alten" war die leidige Cäsur ein Heerstraßgraben; für des Dichters flammendes Thier ist sie ein Felsenriß des Sinai, den es muthig überspringt. Die Alexandrinerstrophen Freiligrath's sind mit künstlerischem Instinct gebaut. Je vier solcher Verse vereinigte er zu einer Strophe von sechs Verszeilen, von denen die dritte und sechste vierfüßige Jamben waren. Durch das Einschieben dieser leichter beflügelten, aufeinander reimenden Verse wurde die Eintönigkeit des Alexandriners unterbrochen, noch mehr aber dadurch, daß die mittlere Cäsur zwar nicht aufgehoben wurde; sonst wäre der Alexandriner mit Einbuße seiner Eigenart in einen Tetrameter verwandelt worden, aber daß neben sie zahlreiche andere Cäsuren traten, welche den Vers durchbrachen, aus seinem schläfrigen Takt aufstürmten und ihm feuerige Beweglichkeit gaben. In dem Gedicht „Der Alexandriner" selbst ging diese Behandlungsweise soweit, daß der Vers fast allzu sehr zerstückt und in seine iambischen Atome aufgelöst erschien, in den andern Gedichten, zu denen dies Versmaß gewählt wurde, traf Freiligrath mehr das richtige Maß. Zwei seiner gefeiertsten Gedichte: „Der Löwenritt" und „Gesicht des Reisenden", sind übrigens in trochäischen Tetrametern verfaßt.

Nachdem Freiligrath, durch das Aufsehen, welches diese Gedichte erregten, bestimmt, sich ausschließlich der schriftstellerischen Laufbahn gewidmet hatte, sah er sich zunächst dem Gefühl der Unsicherheit preisgegeben, welches durch den Mangel einer festen Stellung bei ihm hervorgerufen wurde. Die Furcht vor drohenden Verlegenheiten beseitigte Alexander von Humboldt durch seine Fürsprache bei dem König Friedrich Wilhelm IV., welcher dem Dichter eine Pension von 300 Thalern aussetzte. Freiligrath war um diese Begünstigung nicht eingekommen; der berühmte Reisende und Naturforscher, der, unähnlich den Specialisten der neuesten Zeit, sich den Sinn für das Schöne und Bedeutende auf allen geistigen Gebieten bewahrt hatte, war von den Gedichten des wupperthaler Poeten so begeistert, daß er ihn aus eigenem Antriebe der Gunst des Königs empfahl.

Der Dichter hatte sich inzwischen das freundliche Rheinstädtchen Unkel zum Wohnort ausgesucht, und nachdem er inzwischen sich mit der liebenswürdigen und hochgebildeten Tochter des weimarischen Professors Melos, welche als Erzieherin in einer angesehenen Familie lebte, verlobt, zog er anfangs nach Darmstadt, später nach Sanct-Goar, wo er mit Geibel in engem Freundschaftsbündniß lebte: ein Leben poetischer Idyllik, in welches bald die aufziehenden Wetterwolken der Zeit ihren Schatten werfen sollten.

In jene schöne Zeit des jungen Liebesfrühlings fallen zwei Gedichte Freiligrath's, fast die einzigen, welche er der Aussprache eigener Empfindung gewidmet hat; sehr kurz, mit demjenigen Rückert's verglichen, war Freiligrath's „Liebesfrühling" in der Dichtung, doch von desto längerer Dauer im Leben. Diese beiden Liebesgedichte fanden sich in der poetischen Nachlese: „Unter den Garben", welche im Jahre 1849 erschien; es sind heimatliche Feldblumen, wie sie der Dichter selten in seine Sträuße wand; das innige Lied:

O lieb', so lang du lieben kannst,
O lieb', so lang du lieben magst;
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und zagst;

und das schöne Gedicht „Ruhe in der Geliebten":

So laß mich sitzen ohne Ende,
So laß mich sitzen für und für,
Leg' deine beiden frommen Hände
Auf die erhitzte Stirne mir!
Auf meinen Knien, zu deinen Füßen,
Da laß mich ruhn in trunkner Lust;
Laß mich das Auge selig schließen
In deinem Arm, an deiner Brust.

Auch eine andere Wandlung war mit dem Dichter vorgegangen; er war mit der Gründung des häuslichen Heerdes zugleich in die Heimat eingekehrt. Wohl schickte er seine Muse noch hin und wieder auf die Wanderschaft, besang die Memnonssäulen Aegyptens und das Londoner Hospitalschiff; doch der Cyklus, welcher dem ersten Stoff gewidmet war, blieb unvollendet; in dem zweiten Gedicht wie in manchem andern vermißte man bei allem üppigen Phantasiereichthum doch den freien ungezwungenen Erguß, es herrschte darin eine fieberhafte Erhitzung; es war, als ob ein Wirbelwind die Blätter des Orbis pictus durcheinanderjagte. Der Dichter war der Nachahmer seiner eigenen Manier geworden. Dagegen wurde er jetzt zum Sänger Westfalens und der Rheinlande; in diesen Gedichten fühlte man den warmen Herzschlag ungezwungener Empfindung. Freiligrath war aus einem kosmopolitischen Poeten auf einmal ein provinzieller geworden; seine ganze literarische Thätigkeit war auf einmal der ihn umgebenden Landschaft zugewendet. Er gab ein „Rolandsalbum" (1840), ein „Rheinisches Odeon" (mit Hub und Schnezler 1834), ein „Rheinisches Jahrbuch" (mit Simrock und Matzerath 1840 und

Weitausholende Einleitungen, deren Zugehörigkeit zu dem eigentlichen Stoff derselben eine zufällige ist, wie in: „Rolandseck", „Auch eine Rheinsage" u. a. und ein oft zerhackter Stil verkümmerten den Gesammteindruck dieser Dichtungen. Offenbar hingen, mitten im häuslichen Glück, die Segel des Freiligrath'schen Dichterschaffens etwas schlaff; bald sollte sie indeß ein neuer günstiger Fahrwind schwellen, der sich allmählich in einen gefährlichen Sturm verwandelte.

Seit der Thronbesteigung des kunstfreundlichen Königs, der auch junge Lyriker wie Freiligrath selbst und Geibel durch Pensionen auszeichnete, war in Preußen ein heftiger Kampf der Parteien entbrannt; „Gesinnung" und „Richtung" waren die Losungsworte geworden; man fragte auch die Dichter nach ihrer politischen Legitimation. Herwegh hatte seinen Triumphzug durch Deutschland gehalten, war von dem Könige selbst empfangen worden, hatte aber durch einen taktlosen renommistischen Brief an denselben seine Gunst verscherzt, so daß er polizeilich aus Preußen ausgewiesen wurde. Herwegh war der Held des Tages; es war natürlich, daß anders gesinnte Dichter, darunter die beiden Pensionäre des Königs, sich für verpflichtet hielten, mit ihm eine Lanze zu brechen. Freiligrath hatte schon früher eine Episode der spanischen Zeitgeschichte, die Erschießung des Generals Diego Leon, der die Königin Maria Christina in die Residenz zurückführen wollte, durch Espartero, den progressistischen Regenten Spaniens, zum Gegenstand eines Gedichtes „Aus Spanien" gemacht, in welchem er den Märtyrer royalistischer Begeisterung verherrlichte, und dabei das „geflügelte Wort" gebraucht:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei.

Hatte er schon mit diesem Gedichte die Sympathien der damals tonangebenden liberalen Partei verscherzt, so geschah dies noch in weit höherm Maße, als er im Januar 1843 von

Sanct-Goar aus an Herwegh einen poetischen Fehdebrief richtete, in welchem er ihn des Egoismus beschuldigte und seinen Brief einen „Schwabenstreich" nannte; er verurtheilte ihn allerdings im Namen der Freiheit und mahnte ihn, die alten Ehren wieder mit Liedern einzubringen; doch Herwegh hatte die allgemeinen Sympathien für sich, als er Freiligrath und Geibel, welcher letztere auch gegen Herwegh ein lyrisches Interdict geschleudert hatte, in einem Spottgedicht persiflirte:

Unser König bezahlt die Kamele
Und macht sie pensionär,
Zweihundert Thaler die Seele;
Schlafe, was willst du mehr?

Er hatte die allgemeine Stimmung für sich, als er dem Freiligrath'schen „geflügelten Wort" die Verse entgegenschleuderte:

Partei, Partei, wer sollte sie nicht nehmen,
Die doch die Mutter aller Siege war!
Wie kann ein Dichter solch ein Wort verfehmen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar!
Nur offen wie ein Mann: Für oder Wider!
Und die Parole: Sklave oder frei!
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei.

Man ergriff Partei gegen die Dioskuren von Sanct-Goar; erhielten sie doch Pensionen vom Könige von Preußen, und man sah in ihren Kampfgedichten, in diesen Tenzonen der Troubadours vom Rhein, nur poetische Quittungen.

Man muß die Verbitterung und Begeisterung jener Zeit, die auch bis in die hohen Beamtenkreise hinaufstieg, gekannt haben, um die Ungunst der öffentlichen Meinung zu würdigen, welche damals den gefeierten Dichter des „Löwenritt" traf. Er war auf einmal tief in den Schatten gerückt, mit ihm der befreundete Lübecker Rhapsode, der die Gefühle junger Mädchen-

herzen sang. Doch wie sehr sich Freiligrath gegen den Cultus kehrte, welchen die Menge dem Götzenbilde der Zeit widmete, das er mit denjenigen von Dschaggernaut verglich in dem Gedichte: „Mit raschen Pferden jagt die Zeit“: er mußte doch bekennen, daß er die Freiheit verehre wie ein Gottweib und ihr nachgehe mit Schwert und Schilde, und da ihm viele Acte der Regierung des Königs Friedrich Wilhelm IV. selbst tadelnswerth erschienen, da er die tiefe Mißstimmung rings um sich sah, welche sie hervorriefen, da er sich aus manchen Kreisen, die ihm sonst lieb waren, die er hochachtete, wegen seiner politischen Meinungen oder vielmehr wegen der dichterischen Stichwörter, mit denen er ein paar mal vor die Coulissen getreten war, mehr oder weniger ausgeschlossen sah: so gerieth er in einen innern Conflict, der ihn mit Mißmuth erfüllen mußte, indem er klar einsah, daß die Zeit der poetischen Idyllik vorüber war und er nach einer oder der andern Seite entschieden Partei ergreifen mußte. Diesen Conflict zu lösen war der nagelschuhige Minnesänger Hoffmann von Fallersleben berufen, der, von Haus und Amt vertrieben, durch die Lande pilgerte und an allen Wirthshaustafeln seine freizügigen Lieder ertönen ließ. Wurde doch Hoffmann überall als Märtyrer gefeiert ... und wie stand ihm Freiligrath gegenüber, im Genuß einer Pension, die freilich nach unsern heutigen Begriffen zu unbedeutend erscheint, um „des Schweißes der Edeln“ werth zu sein, die aber damals sich wie ein Verhängniß an Freiligrath's Fersen heftete. Hoffmann besuchte den Dichter in Goar, und beide saßen dann im Koblenzer Gasthof „Zum Riesen“ in einer Nacht zusammen. Der Minnesänger hatte in seiner resoluten, biderben Manier Freiligrath bald überzeugt, daß seine Stellung eine unhaltbare sei, daß er seine Pension aufgeben und sich der „Freiheit“ ganz in die Arme werfen müsse. Der Saulus wurde in dieser Nacht — es war die Nacht vom 16. zum 17. August 1843 — zum Paulus; wir haben dafür das eigene

Zeugniß des Dichters in dem poetischen Briefe „An Hoffmann von Fallersleben“ (Mai 1844); er denkt wieder

wie im Traum
Jener Nacht im Riesen,
Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;
Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte.

Er spricht von der „vollen Qual schiefer Stellung“, die er damals tragen mußte, und daß sein Leben nicht aus ganzem Holze war. Jetzt wirft er alle Rücksicht ab, der Schranken satt:

Nur das Kühnste bind' ich an
Meinen Simsonsfüchsen —
Mit Kanonen auf den Plan,
Nicht mit Schlüsselbüchsen.

Vom 1. Januar 1844 an verzichtete er auf seine Pension, und noch im Laufe des Jahres verschickte er seinen „einundvierziger Asmannshäuser“, die in den Rebenlauben des Rheindorfes abgeschriebene und rasch gedruckte Sammlung: „Ein Glaubensbekenntniß“, mit welcher er alle Brücken hinter sich abbrannte und die in jener Zeit ein Ereigniß war. So fanatisch war die Zeitstimmung, daß der Dichter es wohl für nöthig hielt, sich darüber zu rechtfertigen, daß er nun doch von seiner höhern Warte auf die Zinne der Partei herabgestiegen war, keineswegs aber auch nur leise Gewissensbisse deshalb empfand, daß er doch offenbar dem Könige, der ihm Gunst erwiesen, mit Undank lohnte. Solche Bedenken gab es damals nicht. In die Sammlung waren indeß auch die frühern Gedichte aufgenommen worden, welche Freiligrath so unpopulär gemacht hatten; er schickte, wie es in dem Vorwort heißt, „den unzweideutigen Stimmen einer ausgebildeten und in sich ge-

festeten politischen Meinung die minder sichern und bewußten einer erst werdenden und sich gestaltenden voraus", um eine nunmehr hinter ihm liegende Uebergangsepoche seiner poetischen und politischen Bildung für sich und andere zum Abschluß zu bringen.

Daß Freiligrath die politische Lyrik anders behandeln würde als Herwegh, Prutz und Hoffmann von Fallersleben, war vorauszusehen; sein Talent drängte nach Gestaltung, nach einer plastisch herausgearbeiteten Bildlichkeit; er begnügte sich nicht mit der Reflexion und dem rhetorischen Schwung. Herwegh schleuderte seine Anathem auf die Censoren, Hoffmann seine leichtgeflügelten Epigramme; Freiligrath zeigt uns den Censor als Gedankenmörder „im Irrenhause", wie ihn die gemordeten Gedanken verfolgen: ein grelles Bild, aber anschaulich, prägnant, schlaghafter als die kühnen Redewendungen seiner Vorgänger. Herwegh singt:

Beschütz' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Zaren, deinem Schwager.

Freiligrath sieht in dem Gedicht „Zwei Flaggen" ein Schiff der Mosel auf dem Rhein mit den französischen Farben, einen Kölner Dampfer mit dem russischen Doppelaar und knüpft an diese Anschauung eine politische Dithyrambe. Das Blut des Wildschützen im Harz, in einem grellen Nachtbilde, in „Rübezahl" die Noth des schlesischen Weberknaben, der vergebens zum Geiste der Gebirge ruft, sind Bilder, in denen die Postulate der damaligen socialen Bewegung, die auch ein Maler wie Hübner auf die Leinwand bannte, mit brennenden Farben anschaulich dargestellt sind. Doch finden sich in der Sammlung „Ein Glaubensbekenntniß" auch zwei bis drei Gedichte, welche Gesinnungen und Wünsche, nach der Art und Weise von Herwegh und Prutz, schwunghaft aussprechen, darunter eins der schönsten Gedichte Freiligrath's: „Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte", das einen glühen-

den Patriotismus athmet und dessen Verheißungen zum Theil bereits erfüllt sind:

Der du die Blumen auseinanderfaltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch uns heran!
Der du der Völker heil'ge Knospen spaltest,
O Hauch der Freiheit, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligthume,
O küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein.

Das „Glaubensbekenntniß" hatte im ganzen eine maßvolle Haltung; doch in „Ça ira, sechs Gedichte" (1846) erschien der Jünger Grabbe's und Victor Hugo's als Sturmvogel der Revolution, die zwei Jahre darauf durch ganz Europa dahinbrausen sollte; in diesen „Gedichten" nimmt die wilde Phantasie Freiligrath's den Charakter einer visionären Intuition an, und mit jener Anschaulichkeit und Gestaltungskraft, die seiner Muse eigen ist, stellt er die einzelnen Scenen des bevorstehenden Kampfes dar: er führt uns zwei Jahre vorher in das Schlachtenfeuer der Revolutionskämpfe, und wenn die Muse von Robert Prutz als das Postulat der Zeit noch kurz vorher das Wort „Constitution" nicht ohne Mühe iambisch scandirt hatte, so scandirte jetzt Freiligrath in „Ça ira" das Wort „Revolution":

Wie in Oesterreich so in Preußen,
Heißt das Schiff „Revolution".
Es ist die einz'ge richt'ge Fähre —
Drum in See, du kecker Pirat,
Drum in See und kap're den Staat,
Die verfaulte morsche Galere!

In dem Gedicht „Wie man's macht" wird ein revolutionäres Recept gegeben; das Volk soll sich der Landwehrzeughäuser bemächtigen und die heranrückenden Truppen schlagen; in „Freie Presse" werden aus den Lettern Kugeln gegossen. Wie

der Strom den „Eispalast“ der Newa, in welchem die Kaiserin ihre Feste gefeiert, hinwegschwemmte, soll die Freiheit den Eispalast der Despoten hinwegspülen. Das gelungenste Gedicht ist „Von unten auf“, eine Allegorie, in welcher der Heizer, der grollende Cyklop des Dampfschiffes, sich als den Titanen verkündet, der den allzeit grollenden Vulkan beherrscht:

Wir sind die Kraft, wir hämmern jung das alte morsche
Ding, den Staat,
Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat.

Die politische Erhitzung dieser Gedichte überstieg selbst bei weitem den Temperaturgrad, in welchem sich die große Mehrheit der Freigesinnten bewegte. Der Phantasierausch riß den Dichter über alle Schranken hinweg; er rührte die Trommel wie ein trunkener Schamane; aber es witterte in ihm der Instinct die kommende Revolution. Unsere politische Lyrik hat das Vaticinium der Poeten zu Ehren gebracht; selbst die concreten Bilder, die Freiligrath in seiner Dichterphantasie schaute, wie die biblischen Propheten Jesaias und Jeremias die Geschicke Juda's, wurden zum großen Theil auf den Straßen verwirklicht; the second sight der Revolutionspoeten bewährte sich vollkommen.

Doch wie steht es mit dem poetischen Werth des „Ça ira“? Besteht diese Sammlung nur aus galvanoplastischen Gebilden der Dichtkunst, welche der elektrische Strom der Revolution mit seiner zersetzenden Kraft gestaltete? Einige dieser Gedichte, wie die erste „Marseillaise“, haben einen gewissen breiten majestätischen Schwung, bei dem sich der volle Farbenreichthum der Flügel entfaltet; sie schießen nicht empor wie die Herwegh'schen Brandraketen; andere, wie „Von unten auf“, sind, wenn man will, poetische Parabeln von düsterer Energie der Ausführung; doch im ganzen fehlt den Gedichten der geläuterte Adel des guten Geschmackes, und ein cynischer Sansculottismus macht

sich oft in ihnen geltend; es war eine Art visionärer Bataillenpoesie, und in der Schlacht gibt's Hiebe, Blut und Staub, und man hat nicht einmal einen Kammspiegel zur Hand, um seine Toilette zu ordnen.

Daß diese Gedichte, welche so offen die Revolution predigten, verfolgt wurden und der Dichter selbst einer Klage auf Hochverrath sich durch die Flucht entziehen mußte, kann nicht einmal als eine Illustration vormärzlicher Zustände gelten. Jede Regierung der Welt würde den Dichter solcher Lieder verfolgt haben und nach jedem Preßgesetz wäre er verurtheilt worden. Freiligrath begab sich anfangs nach der Schweiz, dann nach London, mit der Absicht, dort sich durch Arbeit sein Brot zu verdienen, wie er in dem Gedicht „Nach England“ sagt:

Du willst Brot und einen Herd —
Und auch die mußt du erfechten . . .
Doch du bist dir selbst ein Heer,
Dir voraus mit hellem Singen
Jagt dein Lied, der Taillefer,
Muth und Freude dir zu bringen.
Dann der Wille, dann der Fleiß,
Dann, die alles kann, die Liebe —
Keine Schlacht so grimm und heiß,
Daß die Schar nicht Meister bliebe.

Er selbst als einzelner Mann wäre gern auf der Welle geblieben, als des „Elements Geselle“:

Aber nicht bei Mast und Tau,
Nicht auf Planken, sturmdurchnäßten —
Zarte Kinder, müde Frau,
Wollen wandeln auf dem Festen!
Darum wo die Ernte wallt,
Willst du sä'n und willst du pflanzen,
Wo der Lärm der Städte schallt,
Mit im Gliede willst du schanzen:

Auch ein Mann, der Steine bricht,
Auch ein Mann der Eisenhütten!
Lasse nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig steht,
Auf der frisch erkämpften Grenze,
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze.

Freiligrath blieb in London, bis ihn das Revolutionsjahr 1848, welches seine Phantasieträume verwirklichte, nach Deutschland zurückrief. Kurz vorher hatte er die Absicht gehabt, einer Einladung Longfellow's nach Amerika zu folgen. In den Rheinlanden war damals die Kugel im Rollen, Freiligrath trat an die Spitze der demokratischen Partei. Mitten in der Bewegung ließ er seine Lyrik nicht ruhen; jetzt war ihr Charakter ein anderer geworden; statt prophetische Zukunftsbilder zu geben, schloß sie sich an die Ereignisse der Gegenwart an, besang die französische Februar- und die deutsche Märzrevolution und gab der Chronik Europas die Farbenfülle seiner Lyrik. Die Vorliebe für das Erhitzte, Grelle, Gewaltthätige, die er mit Victor Hugo gemein hat und die schon in seinen exotischen Thier- und Menschengebilden nicht zu verkennen war, fand reichen Stoff in den Blut- und Greuelscenen, mit denen die Revolution die deutschen Hauptstädte heimsuchte. Aus solchen Stimmungen ging eins der bedeutendsten, aber auch verfehmtesten Gedichte Freiligrath's hervor: „Die Todten an die Lebenden." Das sind schwertscharf geschliffene Alexandriner von einer zermalmenden Macht des Ausdrucks. Wegen dieses Gedichtes wurde der Dichter in Anklagestand versetzt, aber im October 1848 freigesprochen. Er begab sich dann nach Köln, wo er sich an der Redaction der „Neuen Rheinischen Zeitung" betheiligte; doch schon am 9. Mai 1849 konnte er dieser Zeitung einen dichterischen Kranz auf die Gruft legen:

Aus dem Dunkel flog der tödtende Schaft
Aus dem Hinterhalt fielen die Streiche —
Und so lieg' ich nun da in meiner Kraft,
Eine stolze Rebellenleiche.

Nunmehr begann die politische Reaction in Deutschland ihr Haupt zu erheben. Freiligrath hatte seine zuletzt verfaßten Gedichte unter dem Titel „Neuere politische und sociale Gedichte" herausgegeben. Um verschiedenen Anklagen aus dem Wege zu gehen, begab er sich 1851 wieder nach London, wo er die Filiale der Schweizer Bank länger als drei Lustren hindurch leitete. Seine letzten Lieder, welche die Revolution und die Rebellion feierten, Wien und Blum verherrlichten, den Tod und die schwarz-roth-goldenen Farben besangen, theilten das Geschick der nachmärzlichen politischen Lyrik; den Thaten gegenüber erscheinen die Lieder matt; man verlangte von den Tyrtäen, daß sie selbst zum Schwerte griffen; doch nur Herwegh glaubte sich verpflichtet, diesem Rufe Folge zu leisten, freilich geschah dies in einer Weise, welche die andern Poeten davon abschrecken mußte, Leier und Schwert zu verbrüdern; das Philippi dieses Horaz hieß Dossenbach. So machtvoll die Vorgesänge der Revolution gezündet hatten, ein so wenig lebhaftes Echo erweckten die Nachgesänge.

Mitten im Lärm der Londoner City saß der Dichter nun länger als ein Jahrzehnt in seinem Comptoir, während die politische Bewegung von Jahr zu Jahr mehr zurückstaute und die moralische Niederlage von Olmütz auch die Gemäßigten wieder in das Heerlager der Opposition trieb, die aber unter dem dumpfen Druck der preußischen Restaurationspolitik keine Gelegenheit fand, bedeutsame Lebenszeichen zu geben. Der Alltag verschüttete doch etwas die Dichtung des Kaufmanns; wenn er zu seinem bescheidenen Heim in der Erkerstube der östlichen Vorstadt zurückkehrte, mochte er sich Abends wohl an der frischen Gartenluft erquicken, doch sein ermatteter Geist der

poetischen Schwungkraft entbehren. Nur Sonntags verkehrte er mit Blind und den andern Flüchtlingen in London. Seine Poesie schlug hauptsächlich den Ton der häuslichen Gelegenheitspoesie an; er widmete deutschen Dichtern, dem schwerkranken Mosen und Ludwig Uhland, zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstage, einige poetische Kränze. Doch diese Ergüsse waren selten und von mäßigem Werth. Nur ein tragisches Ereigniß, der Selbstmord jener reichbegabten und vielgenannten Frau, welche der Dichter Kinkel zur Lebensgenossin gewählt hatte, begeisterte Freiligrath zu einem Gedicht, welches seinen besten Inspirationen gleichsteht in warmem Ausdruck der Empfindung, in plastisch-klarer Anschaulichkeit. Das Gedicht beginnt mit den schönen Strophen:

Zur Winterszeit in Engelland,
Versprengte Männer haben
Wir schweigend in den fremden Sand
Die deutsche Frau begraben.
Der Rauchfrost hing am Heidekraut,
Doch sonnig lag die Stätte,
Und sanften Zugs hat ihr geblaut
Der Surreyhügel Kette.

Um Ginster und Wachholderstrauch
Schwang zirpend sich die Meise,
Da wurde dunkel manches Aug'
Und mancher schluchzte leise,
Und leise zitterte die Hand
Des Freundes, die bewegte,
Die auf den Sarg das rothe Band,
Den grünen Lorbeer legte.

Doch wenn Freiligrath's eigene Muse rastete, so gewann er sich doch Zeit ab zu jenen vorzüglichen Uebersetzungen, durch die er einen so hohen Rang einnimmt unter allen denen, welche neue ausländische Lyrik der deutschen Literatur angeeignet

haben. Er übersetzte Longfellow's „Hiawatha", er machte auf einen neuen amerikanischen Dichter, Walt Whitman, aufmerksam, dessen merkwürdige unscandirbaren Streckverse er ins Deutsche übertrug; er vervollständigte frühere Uebersetzungen der Gedichte von Victor Hugo, Tennyson, Felicia Hemans, er übersetzte selbst die alten englischen Sonettisten des 16. und 17. Jahrhunderts: Edmund Spencer, Sir Philipp Sidney, Henry Howard, Earl of Surrey; doch seine englischen Lieblingsdichter blieben Robert Burns, Thomas Hood und Barry Campbell, die Dichter des „socialen Elends", des „Proletariats von Gottes Zorn". Diese Gedichte harmoniren mit den eigenen Gesängen der Revolutionsjahre, in denen der Dichter die rothe Fahne vorantrug und selbst die Julikämpfer von Paris „siegende Geschlagene" nannte. Nehmen wir zu den musterhaft übersetzten Gedichten von Thomas Hood die eigenen Gedichte Freiligrath's: „Rübezahl", „Von unten auf", so muß man ihn den Classiker der Socialdemokratie nennen, die sich erst von ihm abwandte, als er deutsche Kriegslieder gegen Frankreich dichtete und seine internationalen Sympathien dem Aufschwung des nationalen Geistes zum Opfer brachte.

Als im Jahre 1866 der deutsche Krieg ausbrach, erklärte sich Freiligrath in mehreren Gedichten, besonders in dem stimmungsvollen „Westfälischen Sommerlied" gegen diesen Bruderkrieg, wie er ihn damals ansah, in ähnlicher Weise wie Robert Prutz. Er selbst sollte inzwischen von einem harten Schicksal betroffen werden. Die Bankagentur, die er verwaltete, ging ein, und er befand sich ohne Stellung in der Weltstadt. Da wurde in Deutschland eine große Nationalsubscription eröffnet, an deren Spitze sich Ernst Keil mit seiner „Gartenlaube" stellte. Es wurden in Berlin und an andern Orten akademische Aufführungen mit Festreden und Vorträgen Freiligrath'scher Gedichte zu Gunsten dieser Subscription veranstaltet, und die Resultate derselben waren so glänzend, daß des Dichters Alter

und seine Familie gesichert waren. Er siedelte im Jahre 1866 nach Stuttgart über, immer noch grollend mit der neuen Wendung der Dinge, mit Walesrode, Moritz Hartmann und andern Gleichgesinnten in freundlichem Verkehr. Die ungeheure Mehrheit des deutschen Volkes, auch diejenigen, die beigesteuert, um ihm eine sorgenfreiere Existenz zu verschaffen, hatten eine andere politische Ueberzeugung, als die kleine Schar im Schmollwinkel am Neckarstrom. Freiligrath selbst mußte dies noch als eine Kluft empfinden, die ihn von seinem Volke schied. Da kam der Deutsch-Französische Krieg von 1870; die stets bewährte nationale Gesinnung des Dichters half ihm über diese Kluft hinüber; die Sympathien aller Parteien wandten sich ihm zu, als er seine Kriegslieder gegen Frankreich sang, an Zahl gering, an dichterischem Werth so ausgezeichnet, daß sie ihm unter diesen Sängern den ersten Preis verschafften. Im Hymnenstil seiner früheren Revolutionsmarsellaisen dichtete er die Hymne: „Germania", die ähnlich wie die Marseillaise von der Rachel, von den deutschen Tragödinnen auf den Bühnen declamirt wurde, ein Gedicht, das wie mit fliegendem Haar in trunkener Begeisterung in den Kampf stürmt; er dichtete die „Trompete von Vionville", die einzige stimmungsvolle Romanze unserer ganzen Kriegslyrik; er dichtete die poetische Epistel „An Wolfgang im Felde", an den eigenen Sohn, der sich den Krankenpflegern angeschlossen hatte, ein Lied zu Ehren des rothen Kreuzes, und in biblischem Prophetenton, eine Woche vor der Schlacht von Sedan, das Gedicht „So wird es geschehen", in welchem er verkündete, daß ein rächender Blitz den „Zuaven in Purpur" von seinem Sitz niederschmettern werde. Mit diesen Gedichten war Freiligrath auf einmal zu einem nationalen Sänger geworden, der auf einer höhern Warte stand als auf der Zinne der Partei.

Von Stuttgart siedelte der Dichter später nach Canstatt über. In dieser Zeit erschien eine Gesammtausgabe seiner

Dichtungen, nachdem schon vorher in Newyork im Jahre 1858 eine solche sechsbändige Ausgabe veröffentlicht worden war. In London hatte Freiligrath, der von Jugend auf ein ausgezeichneter Kenner der englischen Dichtung war, eine Anthologie: „The rose, thistle and shamrock", herausgegeben; seine eigenen Gedichte in passender Auswahl hatte seine talentvolle älteste Tochter ins Englische übersetzt in der Tauchnitz'schen „Collection of German Authors". An der von Bodenstedt herausgegebenen neuen Uebersetzung der Shakspeare'schen Dramen betheiligte er sich und bewies auch in der poetischen Bewältigung des Altenglischen die gleiche Gewandtheit wie in der Aneignung der neuen englischen Dichter. Im Jahre 1875 unternahm der Dichter die Herausgabe eines literarischen Unternehmens, welches ihm von der überaus thätigen Hallberger'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart übertragen worden war und zu dessen Leitung er wohl mehr als irgend ein anderer deutscher Autor befähigt war, eines „Illustrated Magazine", welches eine autorisirte Auswahl des Besten bot, was die englische Presse jenseits des Kanals und des Oceans veröffentlicht hatte.

Sorgenfrei und glücklich in seiner Familie, nur durch den Tod des zweiten Sohnes tiefbetrübt, lebte der Dichter in Canstatt, mitten in einer anmuthigen Gegend, auf welche die Fenster seiner Wohnung ihm den freundlichen Ausblick gestatteten. Seine beiden Töchter Käthe und Louise hatten sich 1867 und 1868 mit deutschen Kaufleuten vermählt und leben in London, sein Sohn Wolfgang im Westen Amerikas. Leider zog ihm ein Unfall auf der Pferdeeisenbahn ein längeres Siechthum zu, in dessen Folge, wie es scheint, auch der Tod eintrat. In der Nacht vom 17. zum 18. März 1876 schied der Dichter aus dem Leben. Glänzend war seine Leichenfeier. Walesrode und Karl Mayer hielten ihm die Grabesrede, der letztere mit der Verwahrung, daß des Freundes politischer Standpunkt nicht der seinige gewesen sei.

So sind sie fast alle heimgegangen, welche bei dem Beginn des fünften Jahrzehnts unseres Jahrhunderts den vielgefeierten Chor der politischen Lyrik bildeten; rasch hintereinander sind sie gestorben, Prutz und Hoffmann von Fallersleben, Herwegh und Freiligrath, und einige Jahre nach dem Tode des westphälischen Sängers folgte ihm auch der kosmopolitische Nachtwächter ins Grab. Freiligrath selbst gehört unserer Literatur dauernd an, da er Einzelnes geschaffen, was den schönen Stempel der Unvergänglichkeit an der Stirn trägt. Auch dem Menschen Freiligrath gebührt ein ehrenvolles Zeugniß. Wenn er auch in den Jahren politischer Erhitzung mit phantasievoller Beweglichkeit seinen Standpunkt wechselte, so hat er doch nie gegen seine Ueberzeugung geschrieben und jede Zeile seiner Gedichte trägt das Gepräge des ganzen Menschen, ist die poetische Wiedergabe seines eigensten Wesens. Wie auch das Urtheil der Parteien über ihn schwanke, er blieb ein Liebling der Nation, wie er es in den bescheidenen schönen Versen anerkannte:

Geliebt zu sein von seinem Volke,
O herrlichstes Poetenziel!
Loos, das aus dunkler Wetterwolke
Herab auf meine Stirne fiel!
Ob ich's verdien'? Ich darf nicht rechten!
Ihr wollt nun einmal Kränze flechten!
Ich halte stolz ihn in der Rechten,
Den mir zu flechten euch gefiel.

Emanuel Geibel.

Der Tod Emanuel Geibel's hat im deutschen Volke allgemeine Trauer hervorgerufen, und wir wollen die Zeichen dieser Trauer nicht gering anschlagen: die deutsche Lyrik hat, als ihr hervorragendster Vertreter dahinschied, wieder einmal die Theilnahme der Nation gefunden; man besann sich darauf, daß es auch noch Dichter in Deutschland gibt, nicht bloß Staatsmänner und Generale, nicht bloß Politiker und Alterthumsforscher, Publicisten und Journalisten, Bühnenfabrikanten und Operettendichter, sondern wirkliche Dichter, denen die echte Muse ihre Gunst und Inspiration geschenkt hat. Und bei Geibel war diese Mahnung um so lebhafter, als er zeitlebens nichts hat sein wollen als ein Dichter, der den höhern Stil und die höhern Formen pflegte, niemals vom Kothurn herabstieg, sich nie der journalistischen Tagesarbeit widmete, nie dem Lesebedürfniß des großen Publikums huldigte: ein Lyriker de pur sang und ein Dramatiker nur in jenen höhern Formen, in denen auch der Pulsschlag der Lyrik lebendig ist und welche das os magna sonaturum verlangen.

Die Theilnahme an dem Schicksal des Dichters war um so größer, als er seit langen Jahren das Märtyrerthum einer schmerzhaften Krankheit zu erdulden hatte, wie Heinrich Heine in seiner „Matratzengruft" der Rue d'Amsterdam. Geibel war freilich nicht so ganz dem gleichen Los der Einkerkerung verfallen: als ich ihn vor etwa einem Jahrzehnt in Lübeck besuchte, da klagte er wohl über die andauernden Schmerzen, die ihn des Nachts und am Tage quälten und ihm nur gegen Abend einige Stunden Ruhe gönnten: aber er konnte doch das Zimmer verlassen; er besuchte mich im Bade Travemünde, wo wir einige Stunden hindurch in heiterster Laune verkehrten. Vor allem hatte er sich geistigen Lebensmuth bewahrt, und so wenig in seinen Gedichten der Thranlampengeruch des Heine'schen „Romanzero" die geistige Atmosphäre mit seinem Qualm erfüllte: so wenig verbreitete in seinem Krankenzimmer der diabolische Witz des Heine'schen Pessimismus seinen beißenden Schwefelgeruch. Beide Dichter waren ja von Haus aus mit ganz verschiedenen Stichwörtern auf die Bühne der deutschen Lyrik getreten.

Das Leben Emanuel Geibel's ist wie seine Dichtungen klar und durchsichtig: keine herausfordernden Widersprüche, keine Ader des Skepticismus, keine zweifelhafte, noch weniger zweideutige Beleuchtung, nichts Frivoles, Hypergeniales, keine Verirrungen überschäumender Kraft — eine, wir möchten sagen geradlinige Entwickelung aus allgemein verständlichen Voraussetzungen zu ebenso verständlichen Zielen charakterisirt Leben und Werke dieses Dichters. Er ist nicht wie Beatrice unter einem tanzenden Stern geboren — keine Ironie des Schicksals hat einen Poeten von gesundem und schlichtem Empfinden in verwickelte Lebenslagen gebracht, in jene dämonischen Zwickmühlen, die wir aus dem Leben anderer Dichter kennen. Man vergleiche z. B. das Leben Schiller's mit demjenigen Geibel's. Welcher Sturm und Drang, welche Gewaltsamkeit in der

Jugend des erstern! Und wie glatt verläuft die Biographie Geibel's durch Gymnasium, Abiturientenexamen, Universitätsstudien, eine Hauslehrerstellung, die allerdings dadurch einen poetischen Reiz gewinnt, daß sie dem Dichter im Schatten der Akropolis und an den Ufern des Kephissos zutheil wird! Dazu Liebe und Dichtkunst — beide ohne große Katastrophen in friedlicher Entfaltung.

Emanuel Geibel ist am 18. October 1815 in Lübeck geboren, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und bezog im Jahre 1835 die Universität Bonn, um Theologie und Humaniora zu studiren. Zu August Wilhelm von Schlegel, den schon Heine etwa ein Jahrzehnt früher kennen gelernt hatte und der diesem schon damals wie eine Mumie vorkam, trat der junge Student in kein näheres Verhältniß, wohl aber zu Ernst Moritz Arndt, dessen tüchtige und frische Natur ihn anzog. Im Jahre 1836 war Geibel nach Berlin übergesiedelt, und hier fand er Anregungen, die auf sein ganzes künftiges Leben Einfluß ausübten. Da interessirte ihn zunächst Steffens, von dem er selbst schreibt: „Selten habe ich an einem Menschen eine solche Gabe der Rede gefunden. Er begann leise und langsam; aber allmählich entwickelte sich ein wunderbares Leben auf seinen Zügen; seine Augen glänzten, die Bewegungen wurden heftiger und die Worte strömten von den Lippen wie ein übertretender Wildbach, der sich ein neues Felsenbett bricht und Steine und Bäume in Wirbeln mit sich fortreißt." Desto schweigsamer erschien Neander, während der wegen seiner herben Kritik gefürchtete Lachmann, ein kleiner, feiner, blonder Mann mit Frack und Brille, dem jungen Studenten eine unerwartet freundliche Aufnahme zutheil werden ließ. Ein Besuch bei Chamisso war um so mehr geboten, als der junge Poet ihm schon von Bonn aus Gedichte für den „Musenalmanach" eingesendet hatte. Chamisso, in einen langen faltigen Schlafrock gehüllt, sprach mit einem französischen Accent; der Greis zeigte

noch jugendmuthige Kampfeslust in seinem Wesen. Raupach erscheint als ein kleines zusammengekauertes Männchen mit schwarzer Perücke und schwarzer Hornbrille. Näher wurde das Band, welches Geibel mit Otto Gruppe verknüpfte und welches zunächst mit dem Interesse beider Dichter für die römischen Elegiker zusammenhing. Franz Kugler's Gedichte hatten schon früher einen tiefen Eindruck auf Geibel gemacht; die Liebenswürdigkeit des Menschen zog diesen nicht minder an, bald wurde er wie ein Mitglied der Familie angesehen. So erzählt Karl Goedeke in seiner Biographie.

Jene Kreise, vor allen Bettina, die sich stets menschenfreundlich bethätigte, sorgten auch für des Dichters Fortkommen. Durch Savigny's Empfehlung erhielt er eine Hauslehrerstelle in Griechenland bei dem Gesandten von Katakazi (1838—40). Es kam in sein Leben hier ein anderes Colorit: die Platanen und Oelbäume warfen einen classischern Schatten auf den Pfad des Poeten als die Linden und Ulmen der Heimath. Die Nichte des Gesandten, Maria Sofiano, ein wildes leidenschaftliches Mädchen mit dunklen Locken und blitzenden Augen, war mindestens eine angenehme Abwechselung für den Dichter der blonden Minne; doch er erinnerte sich, da er kein Spielhagen'scher Hauslehrer war, der zwischen ihm und ihr gezogenen Kluft und widmete ihr nur ein Sonett: „Der Unbekannten." Die Eindrücke, welche Geibel in Griechenland empfing, haben freilich nur auf das Colorit einzelner Gedichte eingewirkt. Wie ganz anders ist dies bei Byron der Fall. Hellas hat seiner Muse einen unverkennbaren Schwung gegeben; allerdings ist auch ein großer Unterschied zwischen einem englischen Lord und einem deutschen Hauslehrer. Die Erfahrungen, die der Dichter in seiner untergeordneten Stellung sammelte, konnten nur von geringem Interesse sein.

Nach seiner Rückkehr führte Geibel in Deutschland in den Jahren 1840—52 ein Wanderleben. Ein ganzes Jahr lebte

er als Gast des Freiherrn von Malsburg in Escheberg, wo er in der Bibliothek eine große Sammlung romanischer Dichtungen fand, die ihm eine Fülle von Anregungen gaben. In dem Ostseebade Heringsdorf hatte er die Bekanntschaft des schlesischen Fürsten Carolath gemacht, der ihn zu sich einlud: er verweilte mehrfach längere Zeit auf seinen Gütern. Eine Zeit lang lebte Geibel als Gast Freiligrath's in Sanct Goar, als Gast von Justinus Kerner in Stuttgart und Weinsberg. Einen festern Halt gewann sein Leben erst, als er sich 1851 mit Amanda Trümmer verlobt hatte und 1852 von König Maximilian nach München als Ehrenprofessor berufen wurde.

Es ist dies die erste Epoche in Geibel's Leben, die wichtigste und entscheidendste: denn ihr verdankt er seinen Dichterruhm. Durch seine im Jahre 1840 herausgegebenen „Gedichte" wurde er ein Lieblingspoet des deutschen Publikums und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, wo die Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart die 100. Auflage derselben, die Säcularausgabe, veranstaltete und den Dichter damit überraschen wollte: eine Ueberraschung, die durch seinen Tod vereitelt wurde.

Jene „Gedichte" erschienen in einer Zeit, in welcher die politische Lyrik in Deutschland zu fast alleiniger Herrschaft gelangte; sie wurden anfangs von der Kritik wenig beachtet, welche beim Beginn der vierziger Jahre ihr ausschließliches Augenmerk auf die Sänger der politischen Opposition gerichtet hatte und auf alles, was daneben im deutschen Dichterwalde zwitscherte, nur einen beiläufigen Blick warf. Allmählich aber brachen sie sich Bahn beim Publikum, und gerade die Hochfluth der politischen Lyrik warf dies Strandgut an eine geborgene Stelle, wo sich alle daran erquickten, denen der Lärm des Tages unwillkommen war. Da waren die Aesthetiker, welche jene gefeierte Lyrik für aufgebauschte Rhetorik hielten und sich daher den stillen Sängern zuwendeten, die das nicht politisch angekränkelte Lied pflegten; da war die große Zahl der Conser-

vativen, welche sich freuten, hier einer Gesinnung zu begegnen, die nicht rühren wollte an allem Bestehenden; da waren die Religiösen, denen die Kirchenfeindlichkeit und der oft herausfordernde Atheismus der von den Jung-Hegelianern gefeierten politischen Lyriker ein Dorn im Auge war und die sich einem Dichter zuwendeten, dessen religiöse Gesinnung sich oft in schlichter und warmer Weise aussprach; da waren vor allem die Frauen, welche, sonst die treuesten Pflegerinnen der lyrischen Dichtung, in ihrer Mehrheit sich von den feurigen Kampfesliedern abwendeten, indem sie für ihre Toilettentische Gedichtsammlungen verlangten, die ihnen sanftere Anregungen boten.

Emanuel Geibel verdankt den großen Erfolg seiner ersten Sammlung gerade der von ihm so heftig befehdeten politischen Lyrik: es war der Rückschlag gegen dieselbe, der eine so große Zahl von Lesern und Leserinnen um die poetische Fahne einer friedlichen, stillen, frommen Lyrik versammelte. Sie erschienen zur rechten Zeit; das Tempo war aufs glücklichste getroffen. Das Tempo ist in der Geschichte und in der Literaturgeschichte so wichtig für den Erfolg wie im Schauspiel und in der dramatischen Dichtung. Der innere Werth wird dadurch freilich nicht berührt; aber es bedarf nur eines geringen Skepticismus, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß Werthvolles von der Ungunst der Umstände auf lange Zeit, vielleicht für immer unterdrückt und minder Bedeutendes durch den glücklichen Moment so hervorgehoben werden kann, daß ihm auf lange hinaus die Gunst der Menge gesichert ist; denn der Erfolg multiplicirt sich stets mit sich selbst und erreicht in solcher Weise die höchsten Potenzen.

Uns ist es fraglos, daß, wenn die ersten Geibel'schen Gedichte ein Jahrzehnt später erschienen wären, dieselben, obgleich und weil sie dann in eine Epoche der Reaction fielen, nicht entfernt den gleichen Eindruck gemacht hätten, sowie umgekehrt, daß

Geibel's spätere Gedichte, denen wir bei weitem den Vorzug geben, im Jahre 1840, weil sie selbst zum größten Theil mit politischem Inhalt gesättigt sind, sich nie die Grundlage eines so phänomenalen Erfolges erworben hätten wie jene erstere Lyrik.

Natürlich setzt ein solcher Erfolg auch Vorzüge der Dichtwerke und der Dichtweise voraus; sie fehlen Geibel's ersten „Gedichten" keineswegs; aber die größere Zahl derselben besteht aus formgewandten Nachdichtungen, und daß sie eine bedeutende geistige Physiognomie zur Schau getragen hätten, werden die wärmsten Verehrer des Dichters nicht behaupten können. Am wenigsten zeigen sich die gewaltigen Eruptionen einer ursprünglichen vulkanischen Kraft, wie wir sie bei schöpferischer Originalität öfter finden.

Daß diese erste Sammlung vorzugsweise den Charakter des Eklekticismus trug, giebt auch Geibel's Biograph Goedeke zu: ja wir brauchen blos den Nachweis zu wiederholen, den er selbst hierfür geliefert hat. Da finden sich Anklänge an Heine und Franz Kugler; Gedichte wie „Rothenburg" erinnern an den „Schutt" von Anastasius Grün; im kriegerischen Genrebild „Der Husar" klingt ein Ton Nikolaus Lenau's hindurch. Einige Berliner Gedichte, wie „Ich bin die Rose auf der Au'", und „Wenn die Sonne heiter lächelt", gemahnen durch ihren gleichförmigen Bau und die ausgesprochene Bildlichkeit an Friedrich Rückert, wie auch die spätern „Schleswig-Holsteinschen Sonette" ganz im Ton der „Geharnischten Sonette" gedichtet sind. Von dem „Mädchen von Albano" sagt Goedeke, daß Geibel es einmal in Gaudy's Manier habe versuchen wollen; in „Clothar" zeige sich in dem feinlaunigen Gemisch von behender Satire und lyrischem Schmelz die Einwirkung des „Don Juan" von Byron: in der That erinnert schon die erste Strophe sehr deutlich an dies Vorbild. Die Einflüsse Chamisso's und Freiligrath's sind in spätern Gedichten unverkennbar; besonders zeigt der „Sklave" deutlich die formelle Einwirkung der Freilig-

rath'schen Darstellungsweise schon im Bau der Strophe; in Gedichten wie der „Tscherkessenfürst", „Der Alte von Athen", zeigt sich eine Mischung von Freiligrath und Herwegh; denn auch dieser politische Gegner hatte Einfluß auf Geibel's Dichtweise, und überall, wo sie einen pathetischen Ton anschlug, bemerkte man die Herweghschen Gesten; ja das Gedicht, das er im Jahre 1843 gegen den Vorsänger der revolutionären Lyrik schleuderte, klingt wie eine Herwegh'sche Antistrophe in einem Wettgesang:

Ich sing' um keines Königs Gunst,
Es herrscht kein Fürst, wo ich geboren;
Ein freier Priester freier Kunst
Hab' ich der Wahrheit nur geschworen.
Die werf' ich keck dir ins Gesicht,
Keck in die Flamme deines Branders,
Und ob die Welt den Stab mir bricht,
In Gottes Hand ist das Gericht;
Gott helfe mir — ich kann nicht anders.

Hierzu kommen noch Gedichte, die den Ton der nordischen und serbischen Balladen anschlagen.

Gerade wenn man diese Nachweise Goedeke's verfolgt und ergänzt, könnte man zu dem Schluß kommen, daß die ganze erste Sammlung nichts sei als eine Anthologie, ein geschickt zusammengebundener Strauß von den verschiedensten Blumen des Parnasses; ja Böswillige könnten behaupten, die Muse Geibel's sei nur eine geflickte Lumpenkönigin oder eine Spottdrossel, welche mit ausnehmendem Geschick und bewundernswerther Virtuosität den Gesang aller Vögel im deutschen Dichterwalde nachahme, denen die Natur eine eigene Weise gegeben habe.

Dabei würde man aber das wichtigste Moment vergessen, welches Geibel's Dichterruhm begründet und rechtfertigt; alle diese Nachdichtungen, wenn man sie so nennen will, bewegen

sich in einem geläuterten Medium, in jener harmonischen Mitte, welche den Originaldichtern nicht erreichbar war; sie haben alle einen edlen warmen Ton und sind von einem feinsinnigen Kunstgeschmack gestaltet. Der Dichter vermeidet den Bilderwust Anastasius Grün's, Freiligrath's Bizarrerien in Bild, Wort und Reim, Herwegh's oft ins Blaue hineingesticulirende Kraftsprache; alles das klärt sich in der Filter der Geibel'schen Dichtweise. Am bezeichnendsten ist sein Verhältniß zu Heine: dieser seiner Eigenart widerstrebendste Dichter hatte dennoch in erster Jugend große Macht über ihn gewonnen und gehörte, mit den nöthigen Vorbehalten, zu seinen Lieblingen. Als ich mit Geibel in Travemünde vor etwa zehn Jahren beim Glas Champagner saß und mit ihm den damals noch nicht von den baltischen Wogen verwüsteten Uferpark durchwanderte: da gefielen wir uns beide im Hersagen Heine'scher Lieder und Gedichte, und ich freute mich, wie der alternde Sänger der keuschen blonden Minne das kecke Evangelium Heine von Anfang bis zu Ende, Vers für Vers, auswendig konnte. Doch schon der junge Student wußte sich von Heine's Einfluß zu emancipiren; wenn er selbst dichtete, so begann er in Heine'scher Manier; aber er ließ das Lied voll und rein austönen, ohne jeden mephistophelischen Beigeschmack, ohne den sarkastischen Mißton, der bei Heine am Schluß die ganze Harmonie zerstörte. Ein Volkssprichwort sagt, daß der Teufel auf alles seinen Schwanz lege; diesen Teufelsschwanz, der sich meist um die Schlußverse der Heine'schen Lieder ringelt, hat Geibel's Muse stets rechtzeitig coupirt.

Hierzu kam, daß er in Griechenland Platen und bei diesem Dichter das Geheimniß der geläuterten Form studirte, das ihm seine classischen Studien längst offenbart hatten, wie er denn auch in Uebersetzungen der classischen Dichter seine eigene Formgewandtheit bewährte. Platen kann als Heine's Gegenpol in der neueren Literatur gelten, ganz abgesehen von der

Herausfordernder Kampfesmuth ist diesen Gedichten fremd; der Dichter warnt sogar:

O hüte dich, zu spielen mit dem Schwerte,
Ein Dämon wohnt, ein feindlicher, im Eisen;

man weiß daher nicht, was die „Mahnung zur That" in einem andern Sonett so recht bedeuten soll. Damals ging die Bewegung der Geister dahin, jeden Cultus des Genies auszuschließen, das Volk solle sich selbst aufraffen. Geibel aber singt in dem Sonett: „Was Noth thut.":

Was frommt uns aller Witz der Zeitungskenner,
Was aller Dichter ungereimt Geplänkel
Vom Sand der Nordsee bis zum wald'gen Brenner?
Ein Mann ist noth, ein Nibelungenenkel,
Daß er die Zeit, den altgeword'nen Renner,
Mit eh'rner Faust beherrsch' und eh'rnem Schenkel.

Die Poesie ahnte einen Kaiser Wilhelm und Fürsten Bismarck; aber sie war im offenen Widerspruch mit der geistigen Gleichmacherei der Zeitgenossen. Auch in den Liedern der Sammlung finden wir nicht blos den geläuterten Heine, dem der Giftstachel ausgebrochen ist: sie haben einen selbstständigern warmen und innigen Ton.

Inzwischen trat im Leben des Dichters eine günstige Wendung ein: er konnte sich in München, nachdem ihn der König Max dorthin berufen, einen eigenen häuslichen Herd gründen. Es ist bekannt, daß der für Kunst und Wissenschaft sich warm interessirende Fürst einen Kreis von Gelehrten und Dichtern um sich versammelte. Die Geschichte dieser Tafelrunde des Münchener Königs ist noch nicht geschrieben, wenn auch einzelne Mittheilungen darüber in die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Neben gefeierten Gelehrten, wie dem großen Chemiker Liebig, waren hier die Dichter zu finden, deren Namen in der neueren deutschen Literatur besten Klang hat. Da sah man die hohe Gestalt Dingelstedt's, der als Theaterintendant nach

München berufen worden war, diesen von unruhigem Ehrgeiz entflammten Poeten von echtem Beruf, der aber auch mit einer schneidenden Schärfe des Sarkasmus ausgerüstet war; man sah Mirza Schaffy's Gesicht voll lächelnder milder Weisheit und den Rafaelskopf Paul Heyse's, der als Novellist und Dichter in Goethe's Fußstapfen trat; Franz Löher, Adolf Friedrich von Schack, damals mehr als Gelehrter gefeiert, und andere Männer, deren Namen von bestem Klang waren, fanden sich hier unter den Auspicien des königlichen Mäcen zusammen. Daneben bestand eine humoristische Gesellschaft der Münchener Dichter, deren Geheimnisse Heyse in seinen Novellen und Romanen ausgeplaudert hat, das Krokodil, und hier vereinigten sich des Königs Gäste mit andern namhaften und strebsamen Poeten. Hermann Lingg, Julius Grosse, Felix Dahn, Melchior Meyr, Hans Hopfen: die besten neuen Lyriker, deren Gedichte jetzt die Zierde aller Anthologien bilden, gaben sich im „Krokodil" ein Rendezvous. Welche Fülle von Anregungen für Geibel, der alsbald in diesen Kreisen die führende Stellung einnahm, schon nach dem Rechte der Anciennetät; denn Geibel's Gedichte waren gepriesen und verbreitet worden, Jahre vorher, ehe der „Kosmopolitische Nachtwächter" zu seinem Horn griff und ehe der „Weise von Tiflis" in neuer Schale die Früchte credenzte, welche Hafis in den Zaubergärten von Schiras gebrochen hatte.

In die Zeit des Münchener Aufenthalts fallen Geibel's „Neue Gedichte" (1856) und „Gedichte und Gedenkblätter" (1864). In den erstern erscheint Geibel's Dichterphysiognomie am bedeutendsten: es sind darin Gedichte von großartigem Schwung und Tiefe der Gedanken enthalten, mit jener geschichtsphilosophischen Symbolik, wie sie Hermann Lingg liebt, dessen Gedichte Geibel zwei Jahre vorher 1854 herausgegeben hatte. Die Beschäftigung mit diesem talentvollen Poeten, dessen oft nicht regelrechte Formen Geibel mit erprobter Gewandtheit

Dann wird der Baum der Menschheit grünen,
Dann werden ihren alten Zwist
Der Himmel und die Erde sühnen
Durch den, der beider theilhaft ist.
Ein sanftes Leuchten wird durchdringen
Des Schicksals unverstand'ne Pein;
Das Leben wird den Tod verschlingen
Und ein Gesetz der Liebe sein.

Diese beiden Gedichte erinnern in Ton und Haltung an Schiller's „Ideale" und „Die Götter Griechenlands", obschon sie in der Tendenz ihnen entgegengesetzt sind.

Eine geschichtsphilosophische Fresko ist auch „Der Tod des Tiberius", das markigste Situationsbild, welches Geibel geschaffen hat. Das Zusammenbrechen des wüsten, vom Fieber und Todeskampf geschüttelten Despoten ist mit dramatischer Energie geschildert. Die christlich-germanischen Perspectiven, in die Träumereien eines deutschen wachthaltenden Kriegsknechtes verlegt, geben einen visionären Abschluß.

Diese Gedichte bezeichnen den Höhepunkt dessen, was Geibel als lyrischer Dichter geschaffen hat. Das geschichtliche oder vielmehr geschichtsphilosophische Situationsbild haben außer ihm Hermann Lingg, in neuer Zeit noch Wilhelm Jensen und Julius Grosse gepflegt, abgesehen von zahlreichen jüngern Dichtern, denen selten auf diesem Gebiet ein kühner Wurf gelang. Geibel selbst hatte sich von seinen anfänglichen weichen Gefühlsgedichten und bunten Völkerbildern zu Gedichten von geistiger Bedeutung und kräftiger Haltung erhoben. Doch auch an Liederblüthen fehlt es in den „Neuen Gedichten" nicht; ihr Duft ist eigenartiger als derjenige der ersten zum Theil auf der Gemeindewiese der deutschen Lyrik gepflückten Liederblumen. Es finden sich einige reizende Gedichtchen darunter:

Wie flüchtig rinnt die Stunde -
Da in verschwiegner Gluth

Sich wieget Mund zu Munde
Und Herz an Herzen ruht —

oder:

Wenn es volle Rosen schneit,
Wenn es Liebe regnet,
Oeffne, Herz, dem Glück dich weit,
Das so hold dich segnet.

Der Dichter hatte das Unglück, in München seine Gattin zu verlieren; die Tagebuchsblätter „Ada" enthalten die Nänie, die er ihr nachgeweint hat: Erinnerungen an das genossene Liebesglück und schmerzvoll wehmüthige Stimmungen in krystallklarer Form.

Es ist auffallend, daß in den „Neuen Gedichten", in denen Geibel den Uebergang vom Situationsbild zur Ballade machte, ihm auf diesem Gebiete kein Wurf recht gelingen wollte. „Des Deutschritters Ave", „Die Windsbraut", „Herr Walther", „Der reiche Mann von Köln" und die andern Balladen sind geradezu unbedeutend zu nennen. Es kam dies wohl daher, daß Geibel den volksthümlichen Ton der Balladendichtungen zu treffen suchte, und dieser lag nicht im Kreise seiner Begabung. Erst als er den hohen und vollen Ton seiner Situationsbilder mit in seine Balladen aufnahm, hat er auch auf diesem Gebiet Treffliches geschaffen. In den „Gedichten und Gedenkblättern" (1864) findet sich eine überaus dramatische Ballade: „Bothwell"; außerdem gehören „Omar" und „Schön Ellen" zu den besten Erzeugnissen des Dichters in lyrisch-epischer Form. Bei der letzteren ist der alte Balladenton auf einen ganz modernen Stoff angewendet: die Rettung der Belagerten in Lucknow durch den Heranmarsch der schottischen Regimenter; doch geht hier die Nachahmung des Lakonischen zu weit; man erfährt nicht, wo und wann die Handlung spielt. Bei einem modernen Stoffe, wo wir ganz genau den Pibrochston hören und den Hochlandsplaid sehen, ist ein Rohrfeld nicht genügend, uns

nach Hindostan zu versetzen. Bei der Fülle von Anekdoten, welche die Zeitungen alltäglich bringen, verhallt die Kunde eines einzelnen Vorfalls allzu schnell, und es heißt die poetische Licenz zu weit treiben, wenn man ihn als bekannt voraussetzt.

Die Empfindungswelt Geibel's erscheint im übrigen in dieser Sammlung in einer neuen Beleuchtung; die Lebenssonne wirft schräge Strahlen; es liegt etwas wie Resignation in der Luft. Der Dichter sehnt sich nach dem fernverschollenen Eiland seiner Jugend zurück; er vertieft sich in die Erinnerungen seiner Schulzeit und erzählt Schulgeschichten in sechsfüßigen Jamben. Auch in Gedichten wie „Lachswehr" ergeht er sich in plauderhaften Souvenirs, deren schönstes wohl „Eutin" ist, da in dasselbe stimmungsvolle Naturbilder und Gedenkverse für Heinrich von Voß und Maria von Weber verwebt sind. Auch die Bilder seiner griechischen Reise tauchen wieder vor seiner Seele auf in den „Erinnerungen aus Griechenland"; einzelne Gedichte derselben, wie z. B. gleich das erste, gehören zu den formvollendetsten, welche Geibel geschaffen hat:

Zu dem schönen Griechenvolke
Uebers blaue Mittelmeer
Schifft' in dichter Schwalbenwolke
Wonnevoll der März daher.

Am Hymettos blühn die Wiesen,
Und ein warmer Strahlenguß
Röthet deine Säulenriesen,
Jupiter Olympius.

Doch wie in den frühern Gedichten aus Griechenland mahnt es den Dichter oft an die Heimat, durch deren schneeiges Waldgebiet die erste Frühlingsahnung geht; er friert in einem heinisirenden Gedicht; er sehnt sich nach Punsch und einem warmen Ofen. Kurz, er bleibt auch in Hellas ein echter Deutscher, ganz wie Mephisto, der sich in der „Classischen Walpurgisnacht" nach den Hexen vom Brocken zurücksehnt. Etwas an die „Classische Walpurgisnacht" erinnern auch diese Gedichte bei aller Formvollendung. Von einigen Genrebildern und lyrischen Porträts abgesehen, besteht die dichterische Methode dieser griechischen Erinnerungen doch wesentlich in der mythologischen Belebung der Landschafts- und Naturbilder, so daß wir an Claude Lorrain und Poussin gemahnt werden. Das Schlußgedicht des Cyklus bietet eine politische Parallele. Auf dem Schlachtfelde von Chäronea, wo die Jugend von Athen verblutet ist, ruft Geibel dem alten Hellas wie dem neuen Deutschland zu, daß nur Einigkeit stark mache:

Weil du gelöst mit Pochen
Des Pfeilbunds stark Geflecht,
Sank, Schaft für Schaft gebrochen,
Dahin dein ganz Geschlecht.
Mit eh'rnem Schluß die Zügel
Ergriff Barbarenhand —
O schau' in diesen Spiegel,
Schau hin, mein Vaterland!

Die Oden Geibel's enthalten sinnige Betrachtungen über Welt und Leben: die Alcäischen und Sapphischen Strophen sind etwas schwerfällig in der frühern antikisirenden Manier behandelt; lange Satzbandwürmer schlängeln sich durch dieselben.

Mit Anakreon, dem greisen Sänger der ewig jungen Liebe, hat übrigens der alternde Dichter kaum Aehnlichkeit; er singt, daß Minneglück Jugendblüte verlange, und räth sich zur Wehr zu setzen, wenn ins alternde Gemüth der Schönheit Strahl glänzt, und sich vor „nichtigem Begehr" zu hüten.

Eine andauernde Anregung für Geibel's Muse gab in München das Theater, anfangs unter Dingelstedt's geistvoller und erfinderischer Leitung, und außerdem die Universität, welcher Geibel als Docent angehörte. Das Theater begeisterte ihn zu dramatischem Schaffen, und wenn auch Clara Ziegler dem

Münchener Hoftheater erst angehörte, als der Dichter die bairische Hauptstadt verlassen hatte und so die Künstlerin, die seine „Brunhilde" über die deutsche Bühne führte, ihm nicht die entscheidenden Anregungen bot, so fehlte es doch vorher nicht an hervorragenden Darstellern und Darstellerinnen, die seine Muse begeistern konnten. Schon in seiner ersten Epoche hatte Geibel ein Drama verfaßt: „König Roderich" (1849), welches denselben Stoff behandelte, den viel später Felix Dahn zu einem Culturkampfdrama mit wuchtiger Tendenz und lärmenden theatralischen Effecten gestaltete. Geibel's Trauerspiel ist im ganzen blaß und farblos. Roderich, Julian, Pelayo, Florinda nehmen fast alle das gleiche Interesse in Anspruch; es ist alles mit Geschmack ausgeführt, aber ohne dramatische Kraft und Schwung. Etwas später dichtete Geibel sein Lustspiel „Meister Andrea" (Stuttgart 1855), ein Capriccio, dem eine italienische Novelle zu Grunde liegt und welches Tieck in einer Erzählung behandelt hat, deren Held ein Tischlermeister ist. Der Geibel'sche Held aber ist ein Künstler, der ebenso wie jener gute Bürgersmann verhext wird, sodaß er sich für einen andern hält. Das Motiv ist absonderlich phantastisch und bringt kaum einen reinen Lustspieleindruck hervor. Geibel's „Brunhilde", eine Tragödie aus der Nibelungensage (1857), ist wohl seine bedeutendste dramatische Dichtung. Ueber das Stück können wir hier nur wiederholen, was wir in unserer „Deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" darüber gesagt haben. Der Dichter hat hier gegen das von uns stets verfochtene Axiom gesündigt, daß die Voraussetzungen unserer Cultur und Bildung auch die Voraussetzungen unserer Poesie, mindestens unserer dramatischen Poesie sein müssen; er hat den Stoff mit allen seinen Wurzeln, die im Erdreich einer fremden und barbarischen Cultur haften, für die Bühne der Gegenwart herausgehoben. Das herbe Motiv steht mit den Sitten unserer Zeit in Widerspruch, und unsere Poesie hat

keineswegs den Beruf, in entlegenen und fremdartigen Motiven Kräftigung und Erquickung zu suchen. Was einer barbarischen Cultur als wahr und berechtigt erscheint, wird uns freilich als paradox erscheinen; doch ein derartiger Reiz liegt dem Geibel'schen Talent fern, welches hier nur mit Treue an der Ueberlieferung festhält. Der paradoxe Dramatiker der Neuzeit ist Hebbel, und wie er den Nibelungenstoff behandelt, so deutet er mit all seiner, nach dieser Seite wuchernden Genialität die Mysterien der Brautnacht dramatisch aus; aber er hüllt das Ganze in einen sagenhaften Nebel, und da ihm das Pathos der alten Recken wohl zu Gesicht steht, so bleiben Stoff und Darstellungsweise im Einklang. Das gerade läßt die Geibel'sche Tragödie vermissen. Ihre Voraussetzung ist nicht nur, daß Siegfried statt Gunthers im Wettkampf über Brunhilde siegt und sie so dem König zu Worms erobert; nein, er bändigt sie auch, als sie ihre Jungfrauschaft nicht opfern will und mit Gunther unbesiegbar ringt. Er bändigt sie, indem er ihr als Gunther erscheint und die Ueberwundene dann ihrem ehelichen Herrn überläßt. In dem Nibelungenepos wird die Situation durch Siegfried's Tarnkappe äußerlich motivirt. Die Zauberei der Nebelkappe konnte der moderne Dichter nicht brauchen: dafür läßt er uns im Unklaren, wie der Rollenwechsel zwischen Gunther und Siegfried stattgefunden, wie es Siegfried möglich gemacht hat, an Gunther's Stelle zu treten, und dieser wiederum, jenen abzulösen und des Kampfes Frucht zu ernten. Wenn diese Erörterungen als das Zartgefühl verletzend für ein dramatisches Dichtwerk ungeeignet erscheinen, so kehrt sich dieser Einwand alsbald gegen den Stoff, der auf solchen Stützen ruht und ohne sie in seinem Zusammenhalt beeinträchtigt würde. Diese Scene darf nicht ins Dämmerlicht gerückt werden, sie verlangt volle Beleuchtung; denn sie ist der Grundstein der ganzen Tragödie. Nun ist aber ein Stuprum violentum innerhalb der Ehe ein Paradoxon, welches den Witz herausfordert.

Ein Weib, das sich dem Manne vermählt hat, aber dennoch vermöge ihrer athletischen Körperkraft ihm das jus primae noctis streitig macht; ein Mann, der vergebens vi, clam ac precario dieses Weibes Herr zu werden sucht, seine Ohnmacht dem Freunde bekennt und diesen um Hülfe bittet; ein Freund, der die Zähmung der Widerspänstigen übernimmt, mit ihr ringt, sie besiegt und unter das eheliche Joch beugt, indem er, treu seiner eigenen Gattin, zurücktritt: das sind alles Gestalten der Heldensage, die man nicht von ihrem Hintergrunde ablösen, nicht unter den Bürgern des 19. Jahrhunderts umherwandeln lassen kann, ohne ihre ernste und tragische Bedeutung zu gefährden. Die Helden unserer Zeit sind nicht mehr Recken, körperliche Athleten. Was wird aber aus den Voraussetzungen unserer Tragödie, wenn wir die Körperkraft der Brunhilde und des Siegfried fortnehmen? Davon abgesehen ist das Drama indeß wegen der Consequenz der Entwickelung und vieler dichterischer Vorzüge zu rühmen. Act für Act macht die Handlung einen wesentlichen Fortschritt, rückt der Peripetie und Katastrophe näher und bewegt sich bei aller Einfachheit ihres Ganges doch durch große und erschütternde Momente, die der Dichter in maßvoller Gestaltung zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Er hat den markigen Freskenstil der Sage in das sinnvolle und beredte Pathos verwandelt, wie es die Tragödie der Gegenwart verlangt, und das sich besonders in den Hauptkrisen der Handlung zu gewaltigem Schwung erhebt.

Geibel's zweites Trauerspiel: „Sophonisbe" (1868), welches das Jahr darauf mit dem Schillerpreise gekrönt wurde, hat ebenfalls einen modernen Zug trotz des exotischen und antiken Colorits; doch tritt hier kein Widerspruch zwischen einem sagenhaften Stoff und seiner, wir möchten sagen „aufgeklärten" Behandlungsweise hervor. Das Moderne liegt darin, daß die afrikanische Heldin von Haus aus als eine femme incomprise erscheint:

Nur manchmal, Theurer, wenn in Frühlingsnächten
Der Halbmond wieder überm Atlas hängt,
Und mich das heiße Duften des Jasmins,
Der Löwen fern Gebrüll nicht schlafen läßt,
Dann kommt wohl ein Gefühl einsamer Leere,
Ein unbezwinglich Sehnen über mich;
Dann ist es mir, als ob mein Loos noch nicht
Erfüllt und plötzlich müss' ein ungeahnt
Verhängniß nahn, um einmal diesem Herzen
Ganz, ganz genugzuthun.

Hier haben wir die unbefriedigte Gattin vor uns; wir glauben sie in einem modernen Boudoir auf elegantem Sofa sitzen zu sehen, einen halb ausgelesenen Roman in den Händen; denn das kann wohl keinen so großen Unterschied machen, ob der Gatte ein König in Numidien oder ein Bankier des Crédit mobilier ist, und ob sie durch das offene Fenster die Löwen vom Atlas brüllen oder die Nachtigall des Bois de Boulogne singen hört. Wir erinnern uns, dieselben oder ähnliche Wendungen hundertmal als Initialen jener Romankapitel gelesen zu haben, in denen der Tugend der unbefriedigten Gattin durch irgend einen Löwen aus den Champs-Elysées Gefahr droht. Sophonisbe, die Gattin des Syphax, hat früher Massinissa geliebt, der zu den Römern übergegangen ist: das ist ihr numidischer Lion; doch von jeder Gefahr, die ihrer Ehe drohen konnte, wird sie durch den Tod ihres Gatten befreit. Jetzt erwacht die Liebe zu Massinissa in ihrem Herzen wieder; sie will ihn tödten als den Feind ihres Landes; doch sie vermag es nicht. Auch er empfindet von neuem die alte Liebe zu ihr; er will von den Römern abfallen, seine Scharen zu ihr zurückführen, ein großes Reich für sie erobern, wenn sie die Krone aus seiner Hand annehmen will; sie folgt ihm in das numidische Lager, doch mehr aus Vaterlandsliebe als aus Herzensneigung; denn auch Massinissa ist der Rechte nicht!

Das ist erst Scipio, der Römer, dessen Großmuth und Edelmuth ihr Herz gewinnt: dieser erscheint im Lager und verhindert den Abfall der Numider. Der dritte Act ist der Höhepunkt des Dramas, denn hier beginnt erst der tragische Conflict, der allein dem Stoffe eine dramatische Bedeutung zu geben vermag, der Conflict zwischen der Liebe zum Vaterlande und der Liebe zum Feinde. Die beiden einleitenden Acte lassen diesen Conflict noch gar nicht ahnen; sie sind zu weit ausholend und zersplittern das Interesse. Es sind „Probepfeile", die hier aus Amor's Köcher verschossen wurden. Auch hält sich der Conflict nicht auf tragischer Höhe: die Peripetie, die Umwandlung der Liebe Sophonisbe's in Haß, ist schwächlich motivirt. Der Neger Batu erzählt ihr, wie Scipio geprahlt habe, in Rom die Numiderkönigin im Triumph aufzuführen: da greift sie aus gekränktem Stolze zum Dolche, um ihn zu tödten; doch aus einem offen daliegenden Briefe des Feldherrn ersieht sie, daß er sie in seinem Triumphzuge neben sich als Bundesgenossin in aller Majestät dem Volke zeigen will — und nun tödtet sie sich selbst. So wird ein kleines Mißverständniß zur Achse der dramatischen Handlung.

Der Charakter der Heldin ist etwas verschwommen; nur Scipio hat Halt und Würde und Thamar ein warmes exotisches Colorit. Die Diction behauptet eine durchweg dichterische Haltung, zeichnet sich meist durch Adel, Grazie und Schwung aus und zeigt besonders im dritten Akt eine glänzende getragene Beredsamkeit. Hier und dort, besonders bei den Actschlüssen, faßt sie sich auch aus breiterm Erguß zu dramatischen Pointen zusammen, während hin und wieder Affect und Leidenschaft einen etwas forcirten Ausdruck finden und auch bisweilen die breit ausgeführten Bilder und langathmigen Beiwörter dem Stil ein mehr episches als dramatisches Gepräge geben.

Wenn der Dichter für dies immerhin an poetischen Vorzügen reiche Werk den Schillerpreis erhielt, so galt diese Auszeichnung wohl seinem ganzen dichterischen Schaffen, mochte sie auch an sein letztes Erzeugniß anknüpfen.

Die Stellung Geibel's als Dozent an der Universität brachte, außer ästhetischen Studien, die eingehende Beschäftigung mit der Dichtung der andern Völker mit. Unser Dichter hat indeß niemals eine ästhetische Schrift, ein kritisches Werk oder auch nur kritische Skizzen veröffentlicht; er hat nicht den geringsten Anspruch, zu den Prosaikern deutscher Nation gerechnet zu werden; er ist der Lyriker par excellence, und daß er seine Hände rein hielt vom kritischen Tagewerk, das hat ihn fortwährend über den Kampf der literarischen Parteien erhoben und ihm eine Ausnahmestellung gesichert, die seinem unbestrittenen Dichterruhm zu Gute kam. Er selbst hatte seine Antipathien, die, wenn er sie ausgesprochen hätte, eine große Gegnerschaft gegen ihn gewaffnet haben würde: zu seinen Antipoden gehörte, wie auch neuerdings der Schauspieler Grube berichtet hat, vor allem Gutzkow, Richard Wagner und Brachvogel's „Narciß"; doch seine Polemik verhallte hinter seinen vier Pfählen. In der Oeffentlichkeit zeigte er sich nur als Dichter; seine Neigung und seine akademische Stellung brachten es mit sich, daß er seine selbstschöpferische Thätigkeit durch diejenige des poetischen Uebersetzens ergänzte. Hierin nimmt er mit seinen Genossen Heyse und Leuthold, mit Freiligrath, Bodenstedt und Gildemeister durch die krystallklare, geläuterte Form, durch die er die fremden Gedanken alter und neuer Meister in unser geliebtes Deutsch übertrug, einen hervorragenden Rang unter den deutschen Uebersetzern ein.

Schon in seiner Jugend hatte er in Gemeinschaft mit Ernst Curtius gelungene und anerkannte Uebersetzungen aus dem Griechischen unter dem Titel „Classische Studien" (1840) veröffentlicht. Diese Sammlung erschien noch früher als diejenige seiner Originalgedichte, und in späten Lebensjahren ließ er sein „Classisches Liederbuch" (1875) erscheinen, in welchem außer

den griechischen Lyrikern römische Elegiker und 32 Oden des Horaz übersetzt sind: meistens in strenger Form, welche doch dabei durchsichtige Klarheit wahrt: nirgends ist der schöne Faltenwurf des Originals verschoben. Schon im Jahre 1843 hatte er spanische Volkslieder und Romanzen erscheinen lassen; ihnen schloß sich an das „Spanische Liederbuch" (1852), „Der Romanzero der Spanier und Portugiesen" (1860) und „Fünf Bücher französischer Lyrik" (1862); bei dem ersten war Paul Heyse Mitübersetzer, bei dem zweiten Adolf Friedrich von Schack, bei dem dritten Heinrich Leuthold. Fast alle diese Gedichte lesen sich wie Originale; die glänzende Formgewandtheit der Münchener Dichter ließ die frühern Uebertragungen der romantischen Schule weit hinter sich.

Der Aufenthalt des Dichters in München schloß mit einem Mißklang: Geibel war den Bayaren zu preußisch gesinnt und verlor deshalb seine Stellung. Sein Gedicht „Gruß an König Wilhelm" wurde für ihn verhängnißvoll. Er zog sich 1868 nach seiner Vaterstadt Lübeck zurück, wo er durch eine Pension des Königs von Preußen für den Ausfall, den sein Einkommen in München erlitten, entschädigt wurde. Leider sollte ihm dies otium cum dignitate durch andauernde Krankheit vergällt werden: jahrelang siechte er dahin mit schweren Schmerzen, die mit großer Regelmäßigkeit jeden Tag ihm eine freie Frist von mehreren Stunden gönnten. An der Trave, wo seine Muse zuerst gegen Schleswig-Holstein ihre politische Fechterstellung einnahm, hat er, als der Deutsch-Französische Krieg zum Ausbruch gekommen, jene Lieder gedichtet, die zu unsern besten politischen Chansons gehören, namentlich das mit allen Glocken läutende Siegeslied „Am 3. September", ein Meisterstück formbeherrschender Technik, welche zwanglos und ohne Schädigung der Syntax, der Wortwahl und des Gedankenschwunges Reim neben Reim hinstellt und so einen harmonischen Vollklang hervorruft, das „Lied der Prätorianer",

durch welches das antike und moderne Imperatorenthum gleichzeitig mit kräftigen Zügen einer auf schlanken Versäulen ruhenden Form charakterisirt wird, das Lied „Der Ulan", das so an Beranger anklingt, wie das ebenerwähnte an Victor Hugo. Diese neuen Gedichte wurden mit den frühern Zeitgedichten in der Sammlung „Heroldsrufe" (1871) vereinigt. Die politische Lyrik, die sich im Laufe eines Dichterlebens summirt hat, beweist zur Genüge, daß Geibel nicht blos die Zither des Minnesängers, sondern auch die Tuba des politischen Herolds beherrscht.

Wie dies bei Geibel's von allen Zickzacklinien freier Entwickelung der Fall ist, so geht auch auf politischem Gebiet seine Muse die gerade Bahn, und die Gesänge von 1848 sind in Form und Inhalt denen von 1871 gleichartig. Wenn so die genialen Spiegelungen fehlen, welche den Reiz geistiger Brechung bilden, so entschädigt dafür die Charakterfestigkeit und Gesinnungsbravheit, welche, vom Wechsel der Zeiten unberührt, das einmal Erfaßte unerschrocken festhält. Dies würden wir hochachten, auch wenn des Dichters Ideal niemals verwirklicht worden wäre. Wenn aber der Sänger den richtigen Instinct für den Zug der Zeit besitzt, die Witterung der kommenden Geschicke seines Volkes, wenn die Accorde, die er auf seinen Saiten prophetisch anschlägt, dereinst das volltönende Echo einer ganzen Nation finden, so werden wir gern bekennen, daß der Dichter dem Vaticinium Ehre macht, das schon die Alten ihren Vates zuschrieben, und daß sein anscheinender Eigensinn nur aus einer Fülle der innern Gesichte hervorging. Nicht erst nach dem Frankfurter Parlament, in welchem die Kaiseridee zuerst wieder in einer Abstimmung der Volksvertreter politisches Leben gewann: schon in den Jahren vorher sang Emanuel Geibel sein ceterum censeo, die Wiederherstellung des deutschen Kaiserhauses — und das ist der rothe Faden, der sich durch 30 Jahre seines Denkens und Dichtens hindurchzieht, bis die Gegenwart endlich den goldenen Reichsapfel, den des Sängers Phantasie vom

steller- und Dichtervereine, die ganz Deutschland ihm schickte. Auch der Kronprinz des Deutschen Reiches und der deutsche Reichskanzler weihten dem dahingeschiedenen patriotischen Sänger eine Lorberspende. Der Senat der Stadt Lübeck beschloß, ihm ein Denkmal zu errichten.

Emanuel Geibel war ein gefühlvoller Sänger, ein warmer Patriot, ein für alles Edle begeisterter Mensch. Seine Bedeutung für die deutsche Lyrik besteht indeß darin, daß er den vornehmen warmen Ton harmonischer Dichtung Jahrzehnte hindurch festgehalten hat, jenen Ton, der an unsere classische Epoche anknüpft, während unsere moderne Lyrik nach allen Seiten hin extravagirte. Selbst Meister Platen, dessen Vers von plastischer Marmorschönheit unserm Dichter ein Vorbild war, verfiel in gekünstelte unskandirbare Rhythmen mit gespreizten Inversionen und Worthäufungen — hierin folgte ihm Geibel nicht. Die Heinianer mit ihrer cynischen Aesthetik und saloppen Versmacherei schweiften nach der andern Seite ab; dann kamen süßliche Spätromantiker im Tone der „Amaranth", westöstliche Nachdichter von „Hafis" und „Mirza-Schaffy"; hierauf der burschikose Kneipton der Scheffelianer und die ganze Lyrik mit alterthümlichen Initialen: mitten in diesem ganzen lyrischen Carneval blieb Geibel dem guten Geschmack und dem unverdorbenen Gefühl treu, dichtete Lieder in echt künstlerischer Fassung, Bildercyklen von classischer Haltung, Balladen von Schiller'schem Schwung — und so rettete er als ein echter Conservativer den Nachgeborenen das Palladium der Dichtkunst, die ihm stets eine Kunst blieb, wie sie es allen sein soll, aus dem tumultuarischen Getümmel verworrener Tendenzen und wechselnder Moden, die der Tagesgeschmack mit dem von heute bis morgen verwelkenden Lorber krönte.

Studien.

Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich.

Zu keiner Zeit ist die französische Literatur ohne Einfluß auf die Weltliteratur geblieben; Paris ist noch jetzt die Hauptstadt der Mode, auch auf literarischem Gebiete. Alle Erscheinungen, die in Paris Sensation machen, erregen Aufsehen in der ganzen gebildeten Welt, und der rastlos erfinderische Geist der Franzosen ruht auch auf diesem Gebiete nicht und zeigt auch hier den kecken Muth der Initiative und eine revolutionäre Vergangenheit, die ein Echo in den weitesten Kreisen erwecken müssen.

Der französische Roman eines Eugen Sue und einer George Sand war in diesem Jahrhundert mehrere Dezennien hindurch tonangebend: jetzt erfreuen sich die Romane von Zola und Daudet einer fast gleichen Popularität in ganz Europa; doch es sind nicht blos die Ergüsse einer kecken schöpferischen Laune, eines vermessenen Cynismus; es ist nicht blos das bedeutende Darstellungstalent der beiden Autoren, was für die kritische Beurtheilung derselben ins Gewicht fällt: Zola beson-

ders verlangt für seine Schöpfungen ganz neue Maßstäbe der Kritik; er verkündet das Evangelium einer neuen Aesthetik, und ehe wir die beiden Werke des Dichters, in denen seine Principien am anerkanntesten und krassesten ausgeprägt sind, näher ins Auge fassen, müssen wir das System des poetischen Naturalismus, als dessen Apostel Zola in seinen Essays le roman expérimental aufgetreten ist, mit Bezug auf seine ästhetische Berechtigung prüfen.

Wenn starke Ueberzeugungen und eine brüske Art des Ausdrucks einem Plaidoyer allein zum Siege verhelfen könnten, so müßte Zola auf der ganzen Linie siegreich sein und den Naturalismus für die Jetztzeit und für alle „künftigen Völker", die er so gelegentlich zu seinem Auditorium rechnet, als das große Princip des dichterischen Schaffens hingestellt haben. Zola ist ein Gegner aller poetischen Inspiration; aber er ist selbst ein Inspirirter, der vom Delphischen Dreifuß heraborakelt. Viel mehr als Orakelsprüche und Machtsprüche findet sich nicht in diesen kritischen Abhandlungen, und zwar kehrt dasselbe ästhetische Hexeneinmaleins immerfort wieder, nur hier und dort mit etwas anders gestellten Ziffern: gleichwohl läßt sich zur Noth aus diesen zusammenhangslosen Essays ein zusammenhängendes ästhetisches System herstellen, dessen Beleuchtung von großem Interesse für die Gegenwart ist; denn Zola ist ein consequenter Kopf, er ist so consequent, daß er vor keinem Paradoxon zurückschreckt. Das Extrem jeder Richtung muß in Paradoxien auslaufen; doch auch die Wahrheit einer Richtung spricht sich im Extrem am schlagendsten aus. Wohin wir mit dem modernen Realismus schließlich gerathen: das verkündet Zola mit einer Unfehlbarkeit, die er für seine sonstige Theorie vergeblich in Anspruch nimmt, die wir ihm aber für die letzte Schlußfolgerung unserer jetzigen literarischen Entwickelung, wenn ihr nicht bedeutende Hemmnisse entgegentreten, bereitwillig einräumen. Auch der deutsche Realismus ist noch eine Halbheit;

er hat noch allerlei Hemmschuhe, die seinen absteigenden Weg aufhalten; sein letztes Wort ist der französische Naturalismus, und dies Wort hat Zola mit einer brüsken Offenheit als Losungswort nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der ganzen dichterischen Production des Jahrhunderts proclamirt. Das würde vielleicht als Marotte eines einsamen Forschers, eines wissenschaftlichen Einsiedlers von geringer Bedeutung sein; aber Zola bläst nicht dies Lied auf einer Hirtenschalmei im stillen Thale; er steht auf einer hohen Zinne, auf der Zinne des Erfolgs, und läßt von dort seinen Wächterruf ertönen; und vor dem Erfolg liegt ja alles so langgestreckt auf der Erde wie die siamesischen Gesandten vor irgend einem Gewaltigen. Ein Autor, dessen letztes Werk 100 Auflagen im Laufe eines Jahres erlebt hat, darf schon erwarten, daß man auf ihn hört, wenn er der Welt „des Pudels Kern" und das Geheimniß seiner Erfolge verkündet.

Der neue Naturalismus ist nicht eine Richtung neben andern Richtungen; er ist das ausschließliche, alles andere verzehrende Princip. Der Roman ist sein Hauptträger; in ihm concentrirt sich alle Poesie; ja im Grunde kann und soll bei ihm von Poesie nicht mehr die Rede sein. Die Einbildungskraft spielt keine maßgebende Rolle mehr in ihm; er ist Deduction, Analyse, Kritik; er ist ein Seitensprößling der Wissenschaft. In der That, der wissenschaftliche Roman, der Roman expérimental: das ist die neue, von Zola entdeckte kritische Formel; den Naturalismus selbst aber nennt er „die Formel der neuen Wissenschaft in ihrer Anwendung auf die Literatur". Er giebt zu, daß der Naturalismus so alt ist wie die Welt, daß von Aristoteles bis Boileau die Kritik die Anforderung gestellt habe, ein Werk müsse auf der Wahrheit beruhen. „Wohl", ruft er aus, „die naturalistische Schule ruht also nach dem Bekenntniß selbst derjenigen, die sie angreifen und verspotten, auf unzerstörbaren Grundlagen. Sie ist nicht die Caprice

eines Einzelnen, der Narrenstreich einer Gruppe; sie geht aus dem ewigen Grunde der Dinge hervor, aus jener Nothwendigkeit für jeden Schriftsteller, die Natur zur Basis zu nehmen." Gewiß hat Zola recht, wenn er sich mit Bezug hierauf nicht für einen Neuerer erklärt; ebenso wie wenn er betont, daß einzelne Principien, wie lange sie auch bestehen mögen, erst in gewissen Epochen zu entscheidender Entfaltung kommen und daß zwischen zwei literarischen Zeiträumen ein ganzer Abgrund liegt. Eine solche Epoche ist jetzt für den Naturalismus gekommen, der schon im vorigen Jahrhundert einen Vertreter in Diderot hatte. „Der Naturalismus ist die Rückkehr zur Natur; er ist das Verfahren, das die Gelehrten eingeschlagen haben seit dem Tage, seitdem sie sich entschlossen, vom Studium der Körper und der Phänomene auszugehen, sich auf die Erfahrung zu stützen, mit Hilfe der Analyse vorzuschreiten. Der Naturalismus in der Literatur ist ebenfalls die Rückkehr zur Natur und zum Menschen, die unmittelbare Beobachtung, die genaue Anatomie, die Aufnahme und Wiedergabe des Wirklichen. Für den Schriftsteller, wie für den Gelehrten galt die gleiche Nöthigung. Beide mußten die Begriffe durch Realitäten, empirische Formeln durch strenge Analysen ersetzen. Daher keine abstracten Persönlichkeiten mehr in ihren Werken, keine lügnerischen Erfindungen, sondern wirkliche Persönlichkeiten, die wahre Geschichte eines Jeden, die Vorgänge des täglichen Lebens."

In der französischen Literatur aber ist der Naturalismus das Tertium neben der überwundenen Classicität und Romantik. „Die classische Formel hat mindestens zwei Jahrhunderte geherrscht; warum hatte die romantische Formel, welche sie ersetzte, nicht eine gleiche Dauer? Man fühlt sich überrascht, wenn man schon nach einem Vierteljahrhundert bemerkt, daß der Romanticismus in den letzten Zügen liegt und eines schönen Todes stirbt. Da bricht die Wahrheit sich Bahn. Die romantische Bewegung war nur ein Scharmützel. Dichter, Romanschreiber

von ungewöhnlichem Talent, ein ganzes Geschlecht voll herrlichen Aufschwunges vermochte hierüber zu täuschen. Doch das Jahrhundert gehörte nicht diesen überspannten Träumern, diesen Soldaten des frühen Morgens, welche die aufgehende Sonne blendete. Sie vertraten nichts Bestimmtes, sie waren nur die Avantgarde, welche das Terrain freimachen, den Sieg durch ihren Sturm und Drang sichern sollte. Das Jahrhundert gehörte den Naturalisten, den directen Abkömmlingen von Diderot, deren tüchtige Bataillone ihnen nachfolgen und einen wehrhaften Staat gründen sollen . . . Die Romantik brach zusammen vor dem Naturalismus, der ein gewaltiger und allmächtiger Herr geworden war und das Jahrhundert leitet, dessen Lebenshauch er ist."

So denkt sich Zola ungefähr das Princip und die literarische Bedeutung des Naturalismus. Eine systematische Begründung, eine Entwickelung desselben liegt ihm fern: nur bei den einzelnen Gattungen, bei der Nutzanwendung für Roman und Drama wird der Begriff etwas beweglicher und farbenreicher.

Die Naivetät des Alterthums, auf welche Zola selbst zurückverweist, ist von dem modernen Naturalismus wesentlich verschieden. Die antiken Helden gingen aus dem Kreise des Natürlichen wenig hinaus; die Dichter schilderten unbefangen die Natur, wie sie sich ihren Blicken darbot; aber sie waren weit davon entfernt, sie zu analysiren. Zola's Naturalismus ist nichts weniger als naiv; er ist weit davon entfernt, die Natur zu acceptiren, wie sie sich giebt; er foltert sie ja wie ein Instructionsrichter früherer Zeit, um ihr Geständnisse abzupressen, mit offenbarem Hohn gegen das Goethe'sche Wort:

> Geheimnißvoll am lichten Tag
> Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
> Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
> Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Diese „Hebel und Schrauben" sind aber die Instrumente, mit denen der Naturalismus Zola's arbeitet.

Ueber das Natürlichkeitsprincip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer classischen Aesthetik: besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Princip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem literarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Iffland's und Kotzebue's beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprincip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergabe des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zola's; er verlangt nicht blos die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; doch die Basis seiner Aesthetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schiller's in „Shakspeare's Schatten":

O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zola's „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius wie derjenige Schiller's nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitirte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark":

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark;
Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen./

Der Naturalismus isolirt eine der berechtigten ästhetischen Anforderungen in einseitigster Weise. Alle Dichtung soll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies sind nicht ihre letzten Zwecke, sondern die auf diese Grundlage hingestellte Schönheit, das Kunstwerk als selbstständiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und so gibt es für ihn zwischen der Wissenschaft, die auf die Erforschung des Wahren gerichtet ist, und der Dichtung, die nach seiner Ansicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gilt gleichsam nur als die Exemplification für die Lehren der Wissenschaft. Das in sich abgeschlossene Kunstwerk ist für ihn eine Fabel der Aesthetik: jeder abgerissene Fetzen des menschlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe ist, hat als dichterische „Etude" eine vollkommene Berechtigung. Ganz überflüssig ist eine „Aesthetik des Häßlichen", welche nachzuweisen sucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinspielen darf. Alles Häßliche ist gleich berechtigt; ja der Cultus des Häßlichen ist eine Hauptaufgabe der naturalistischen Kunst. Hierin sieht man die Nachwirkungen der romantischen Schule, welche, gegenüber der Classicität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Victor Hugo's Quasimodo und Triboulet; aber es schwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantastische Glorie um diese Gestalten. Das fehlt bei den Naturalisten; das Häßliche wird in seiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geschmack, kein künstlerisches Urtheil mehr; das Widrigste, Gemeinste hat ein Asylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchssinn, der neben dem Anmuthigsten und Süßesten auch für das Abstoßendste und Ekelhafteste organisirt ist, spielt bei Zola eine große Rolle. Es ist erstaunlich, was der Leser, wenn er Zola's Muse begleitet, alles gleichsam „aufriechen" muß und welche Atmosphären diese zu schildern weiß, bis zu denen der weiblichen Garderobezimmer in den Theatern: hier wird der Duft keiner Blume dem Leser erspart.

Wir können der Zola'schen Theorie gegenüber von allen deutschen Schriften am meisten die „Aesthetik des Häßlichen" von Karl Rosenkranz ins Feuer führen. „Häßlich" und „schön" sind freilich nicht Kategorien, mit welchen Zola irgend etwas anzufangen wüßte; doch je feiner die Grenzlinien sind, welche deutsche Aesthetik hier zieht, desto mehr tritt die Roheit des französischen Naturalismus hervor. Was Rosenkranz über das Gemeine und Widrige, das Rohe und Ekelhafte sagt: dafür finden sich hundert Beispiele in Zola's Schriften. Rosenkranz weist nach, wie auf dem Gebiete des Humors und der Komik selbst diese häßlichen Elemente in dem Kunstwerke anwendbar sind; aber Zola ist nichts weniger als ein Humorist; er geht ja an sein dichterisches Werk mit der ernsten Miene eines Operateurs. Auf Zola passen die Worte des deutschen Philosophen: „Eine eigenthümliche Gruppe des Häßlichen bieten diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsternheit oder Zweideutigkeit schamlos sind und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenem Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Corruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleierung pikanter schildern, oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besondern Aufwand treiben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverrathene Reize verführt oder durch kecke Farben überwältigt würden; allein gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Producte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Suetonius und Tacitus uns mit objectiver Wahrheitsliebe dergleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber

solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet."

Hierin liegt auch die Antwort auf die beiden Essays von Zola: „De la moralité" und „La litterature obscène". In dem ersten macht er den Zeitungsredacteuren den Vorwurf, daß sie dem Feuilleton des Romanciers gegenüber oft einen sehr prüden Maßstab anlegen, während sie die crassesten und abscheulichsten Criminalgeschichten in ihren Spalten ohne irgend welche Auslassungen bringen und die schmutzigste Wäsche der Tribunale anstandslos waschen. Zola hat hierin gewiß recht, soweit es die Rücksichten gilt, welche die Zeitungen ihrem Publikum schulden; wenn er aber die freie dichterische Production in eine Linie stellt mit der Chronik des Tagesscandals, wenn er ganz vergißt, daß es für jene noch ästhetische Maßstäbe gibt, die bei dieser fehlen: so zeigt er stets von neuem, daß die letztern überhaupt für ihn selbst nicht existiren und daß der Naturalismus, bei seinem brutalen Einbruch in das Gebiet der schöpferischen Kunst, von allen Musen und Grazien verlassen ist. In dem zweiten Essay wehrt er sich gegen den Vorwurf, der Schöpfer der „obscönen Literatur" zu sein — gewiß mit Recht, denn diese besteht seit Jahrhunderten und Jahrtausenden; doch er vertheidigt sie; er spricht von den „reizenden Werken" aller Zeiten, welche dieser Literatur angehören. Er rechnet sich zu den Schriftstellern, die keinen Augenblick danach fragen, ob die Frauen erröthen oder nicht, zu jenen echten Künstlern, den Schriftstellern „von Rasse", welche „la passion de la vérité" besitzen: „Sie arbeiten mit dem Blick auf ein menschliches Ziel, welches hoch über den Moden und Streitigkeiten der Fabrikanten steht. Sie schreiben nicht für eine Klasse, sie haben den Ehrgeiz, für die Jahrhunderte zu schreiben. Die Convenienzen, die durch die Erziehung geschaffenen Gefühle, das Wohl der jungen Mädchen und der Frauen

Nuditäten = Nacktheit, Nacktheiten

ohne festen Halt, die Vorschriften der Polizei und die patentirte Moral der guten Geister verschwindet dabei und zählt nicht mit. Sie gehen direct auf die Wahrheit los, auf das Meisterwerk, trotz allem, über alles hinweg, ohne sich um den Skandal zu kümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Die Thoren, welche sie der Berechnung anklagen, merken nicht, daß sie nur für ihr Genie und ihren Ruhm leben." Zola wehrt sich gegen die Anklage, auf die Obscönität zu speculiren: wer kann ihn aber davon freisprechen? Mit bloßer „Wahrheitsliebe" lassen sich z. B. in „La curée" die üppigen Treibhausscenen der Liebe zwischen René und Maximin nicht entschuldigen, ebenso wenig wie die seitenlangen Nuditäten der „Nana". Das ist das auf den Skandal ausgehende raffinirte Behagen. Rosenkranz würde diese Schilderungen der Rubrik des „Brutalen" einordnen: „Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinirter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Uebereilung durch den Affect dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten, freien Willens erscheint."

Der Naturalismus, der nur die Naturwahrheit kennt, hat kein Kriterion mehr für das Καλὸν κἀγαθόν. Gegenüber einem die Natur auf den Kopf stellenden Hyperidealismus und seinen Verzeichnungen des menschlichen Lebens, gegenüber der aus Wolkenkukuksburg stammenden Phantastik und einer Prüderie, welche die Sinnlichkeit, dies gewaltige Agens im menschlichen Leben, verleugnet, ist er in seinem guten Rechte; aber in seinen Ansprüchen auf ausschließliche Geltung jedes ästhetischen und sittlichen Regulators entbehrend, fällt er ganz aus dem Bereiche der Kunst heraus und wird aus einer gesunden Reaction eine große Verirrung, indem er dem Gemeinen und Brutalen, dem Widrigen und Ekelhaften anheimfällt.

Gehen wir nun zur Herrschaft des Naturalismus in den

einzelnen Dichtungen über. Es ist einleuchtend, daß er vor allem die weite Domäne des Romans in Beschlag nimmt. Schiller nannte den Romanschriftsteller den Halbbruder des Dichters: Zola ist geneigt, Poesie außerhalb des Romans gar nicht mehr anzuerkennen. Der Roman ist auf die reale Lebenswahrheit mehr als jede andere Dichtgattung angewiesen: er ist entweder Culturgemälde oder Seelengemälde oder beides zugleich; ohne die Grundlage tiefer Menschenkenntniß und scharfer Beobachtung würde er in beiden Fällen versagen. Hierzu kommt die epische Breite der Schilderung, die ohne die Aufnahme zahlreicher Detailzüge unmöglich ist. Spielhagen sagt in seiner Studie „Ueber Objectivität im Roman", daß der Roman durchaus der eigentlich dichterischen Form widerstrebe, daß nicht blos im humoristischen, schon im idealisirenden Roman „unauflösliche prosaische Elemente" liegen müssen; er schließt dies besonders daraus, daß so viele und zum Theil die bedeutendsten Romane „weniger zu Ende kommen als aufhören".

Diese „unauflöslichen prosaischen Elemente" bilden gerade den willkommenen Kern für die naturalistische Darstellung. Schon das Wort „Roman" mißfällt Zola; es läßt sich auf die neuern Schriften dieser Art nicht mehr anwenden; es hat einen Anklang von Erzählung, von Fabuliren, von Phantasie, und stimmt schlecht zu den Protokollen, welche die neuen Romandichter aufnehmen. Lieber wäre Zola das Wort „eine Studie"; denn der neue Roman soll eben nur eine Studie sein. Das ist nicht blos ein Protest gegen den Roman von heute und gestern; das ist ein Protest gegen den Roman aller Zeiten, gegen alle poetische Erzählung, gegen die chinesischen und japanesischen Geschichten, gegen die Märchen der Hindus und der Mongolen: sie alle sind aus der dem Menschen angeborenen „Lust am Fabuliren" hervorgegangen, aus der Lust an der freien Empfindung der Phantasie, am Ungewöhnlichen, am Abenteuerlichen, und die dadurch hervorgerufene Spannung hat

die Romandichtung aller Zeiten wach gehalten. Der von den Milesischen Märchen ausgehende Roman, der als Nachblüthe der hellenischen Poesie erschien, der Roman des Jamblichos, Achilleus Tatios u. a. hatte die Unterhaltung durch schöne Beschreibungen, aber auch durch spannende Begebenheiten und Ueberraschungen zum Zweck, und dasselbe war mit dem Roman der Ritterzeit der Fall. Das aber soll jetzt alles aufhören, nachdem der Roman eine Studie geworden ist. „Unser Ritterroman", sagt Zola, „unser Abenteuerroman, unser romantischer und idealistischer Roman ist eine wahrhafte Kritik der Sitten, der Leidenschaften, der Thaten des in Scene gesetzten Hauptheldeu geworden, der in seinem eigenen Wesen und in den Einflüssen, welche die Umgebung und die Umstände auf ihn ausgeübt haben, studirt wird. Wie ich schon, zum großen Aerger meiner schriftstellerischen Collegen, geschrieben habe: „Die Phantasie spielt keine herrschende Rolle mehr; sie wird Deduction, Intuition; sie schafft auf Grundlage wahrscheinlicher Thatsachen, die man nicht unmittelbar beobachten konnte, und der möglichen Folgen der Thatsachen, die man logisch und methodisch festzustellen sucht." Der Roman ist eine Kritik; der Romandichter steht seinen Charakteren gegenüber wie der Kritiker einem Werke. Die Kritik ist die Losung des Jahrhunderts auf allen Gebieten, und die Führung des Jahrhunderts hat die Wissenschaft übernommen. Auch der Roman muß einen wissenschaftlichen Charakter haben."

Das sind die Gedankengänge, welche Zola in einer Reihe von Essays verfolgt, besonders in dem ersten, welcher der ganzen Sammlung den Namen gegeben hat: „Le roman expérimental". Dieser ganze Aufsatz ist dasjenige, was man auf dem Gebiete der musikalischen Production ein „Arrangement" nennt; es wird irgend ein Thema für ein anderes Instrument gesetzt. Ein berühmter Physiologe, Claude Bernard, hat eine „Introduction à l'étude de la médecine expérimentale" verfaßt. Hinter diesem Claude Bernard verschanzt sich Zola bei seiner Transposition; was dieser von der Medicin sagt, wendet er ohne weiteres auf den Roman an; ja er setzt oft nur das letztere Wort an die Stelle des ersten. Diese ganze Studie bewegt sich auf dem Gebiete der Analogie; aber wenn die Rhetorik von den Bildern sagt, daß omne simile claudicat, so gilt auch von der Analogie, daß neben den in langen Reihen aufgepflanzten Aehnlichkeiten sich von selbst das unerwünschte Unkraut der Unähnlichkeiten und oft in überwuchernder Fülle einfindet.

Claude Bernard unterscheidet in der Wissenschaft den „observateur" und „expérimentateur". Der erstere forscht in seinen Untersuchungen den Phänomenen nach, die er nicht sich verändern läßt und die er so hinnimmt, wie die Natur sie ihm darbietet; der letztere setzt seine Untersuchungen dadurch fort, daß er zu irgend einem Zwecke die natürlichen Erscheinungen abändert und modificirt und sie in Umstände oder Bedingungen versetzt, in welchen die Natur sie nicht darbot. Zola hat nichts Eiligeres zu thun, als die Nutzanwendung hiervon zu machen. Auch der Romanschriftsteller ist observateur und expérimentateur. Der erstere giebt die beobachtenden Thatsachen, setzt den Ausgangspunkt fest, das feste Terrain, auf welchem die Personen sich bewegen und die Phänomene sich entwickeln sollen; dann erscheint der letztere und beginnt das Experiment, läßt seine Personen sich in einer besondern Geschichte bewegen, um daran zu zeigen, daß die Folge der Thatsachen dort eine solche ist, wie sie der „Determinismus", d. h. die nothwendige Entwickelung der studirten Phänomene verlangt. Der Romanschriftsteller macht ein Experiment vor den Augen des Publikums; der Roman ist das Protokoll desselben.

Soweit es sich um die Beobachtung von Thatsachen handelt, mag man sich die Analogie gefallen lassen; wo das Experiment beginnt, wird sie schielend; denn hier tritt eine große

Unähnlichkeit ein. Das chemische und physiologische Experiment ist eine an die Natur gestellte Frage; die Antwort wird in einer neuen Thatsache bestehen; dies ist auch bei der Vivisection der Fall. Es wird z. B. untersucht, wie lange ein Thier leben kann, welche Beschränkungen seiner Lebensfähigkeit eintreten, wenn ihm dieser oder jener Theil des Gehirns, diese oder jene Nerven genommen werden. Die Thatsache selbst beantwortet die Frage; sie fällt nicht aus dem Gebiete der Erfahrung heraus. Wenn ich aber einen Charakter, den ich dem Leben entnommen habe, in eine Reihe selbsterfundener Verwickelungen versetze, so ist dies durchaus kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergiebt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, also auf eine ganz subjective Eigenschaft, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz innerer Nothwendigkeit oder einer physiologischen Nothwendigkeit vollzieht. Das Gefühl dieser Unsicherheit wandelt auch den sonst so selbstgewissen ästhetischen Gesetzgeber an; er sagt, im Anschluß an die Behauptung Claude Bernard's über die Schwierigkeit, die verwickelten Phänomene der lebenden Körper zu ergründen: „Was sollen wir also von den Schwierigkeiten sagen, auf welche der Roman stößt, welcher der Physiologie die Studien über die verwickeltsten und zartesten Organe entlehnt, welcher die erhabensten Offenbarungen des Menschen als Individuum und Glied der Gesellschaft behandelt? Offenbar complicirt sich hier die Analyse noch mehr. Wenn daher die Physiologie sich erst heute constituirt, so ist es natürlich, daß der **Roman expérimental** erst bei seinen ersten Schritten ist. Wenn Claude Bernard von den eingeschränkten und precären Wahrheiten der biologischen Wissenschaft spricht, so muß man wohl eingestehen, daß die Wahrheiten der Wissenschaft des Menschen, was den Mechanismus seines Intellects und seiner Leidenschaften betrifft, noch weit precärer und eingeschränkter sind. Wir stammeln noch, wir sind die spätesten Ankömmlinge; aber das soll uns nur ein Trieb mehr sein, uns zu exactem Studium anzuspornen, seitdem wir das Werkzeug dazu haben, die experimentale Methode, und unser Ziel uns bestimmt vor Augen schwebt, den nothwendigen Zusammenhang der Phänomene zu erkennen und uns zu Herren derselben zu machen." Zola hofft also, daß der Fortschritt der Wissenschaft allmählich die Unsicherheit der experimentirenden Romandichtung aufheben und ganz das Dunkel lichten werde, in dem dieselbe noch vielfach umhertappt. Dies ist sein Grundirrthum. Gewiß kommt jeder wissenschaftliche Fortschritt, auch derjenige der Physiologie, der Menschenkunde zugute, welche für die Romandichtung die Grundlage ist, und wenn die Psychologie durch die Physiologie vielfach ergänzt oder ersetzt wird, so kann die Romandichtung auch davon nur Nutzen ziehen; doch wenn wir aufs genaueste wüßten, wie jede Leidenschaft mit den menschlichen Organen zusammenhängt und welche Funktionen sie im Wesen des Menschen versieht: so würde die Romandichtung nicht einen Schritt weiter kommen, wo es sich um die Schöpfung eines individuellen Charakters handelt. Nicht aus der Analyse heraus schafft der Dichter, nein, aus der Intuition. Für die Forschung wird stets ein unauflöslicher Rest bleiben: sie kann das allgemeine Gesetz, sie kann die Gattung und Species ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wissenschaftlichen Formel auf. Dafür giebt es nur einen Schlüssel: das dichterische Genie. Wenn die Retorte der exacten Forschung in das dichterische Laboratorium gebracht wird, so wird sie nur einen Homunculus erzeugen.

Aus diesem Grundirrthum, der aus der Verwechselung der wissenschaftlichen Untersuchung und des dichterischen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der erstern in Anspruch nimmt, entspringen nun alle übrigen. Die Natur mit Haut und Haar ist das Object der Physiologie und des neuen Romans. Claude Bernard sagt: „Man wird niemals zu wahr-

haft fruchtbaren und klaren allgemeinen Wahrheiten über die Phänomene des Lebens gelangen, wenn man nicht selbst in dem Hospital, dem Amphitheater und dem Laboratorium experimentirt hat und thätig gewesen ist in diesem stinkenden oder zuckenden Reich des Lebens (terrain fétide ou palpitant de la vie). Wollte ich durch einen Vergleich mein Gefühl von der Wissenschaft des Lebens ausdrücken, so würde ich sagen, es ist ein herrlicher, von Licht strahlender Salon, in dem man nur durch eine große und widerwärtige Küche gelangen kann." Und mit diesem entscheidenden Argument glaubt Zola „die oft grausame Arbeit, die oft abschreckenden Gemälde" seiner Romandichtung entschuldigen zu können. Als wenn wir den ganzen Schmutz dieser Küche und ihrer Zubereitung in einem Dichtwerk mit in den Kauf nehmen müßten! Die Wissenschaft muß hindurch; die Poesie niemals; die schmutzige und befleckende Analyse gehört nicht in ihr Bereich.

Und nun die dritte Folgerung aus jener schielenden Analogie: sie betrifft die Moralität des neuen Romanschriftstellers. „Oft habe ich gesagt, daß wir aus unsern Werken keinen Schluß zu ziehen haben, weil sie ihre Schlußfolgerungen in sich selbst tragen. Ein „Experimentateur" braucht nicht zu folgern; das Experiment folgert statt seiner. Er wird, wenn es nöthig ist, das Experiment vor dem Publikum hundertmal wiederholen; er wird es erklären, aber er wird persönlich weder darüber zürnen, noch sich billigend verhalten. Das ist die Wahrheit, das ist der Mechanismus der Erscheinungen; es ist Sache der Gesellschaft, dies Phänomen immer von neuem oder überhaupt nicht mehr zu erzeugen, wenn sein Resultat nutzbringend oder gefährlich ist. Man würde sich nicht denken können, daß ein Gelehrter sich über den Stickstoff ärgert, weil derselbe für das Leben ungeeignet ist; er beseitigt den Stickstoff, wo er schädlich ist, und das genügt. Der Romandichter kann dies nun nicht, weil das praktische Eingreifen ihm versagt ist; er sucht nur den nothwendigen Zusammenhang der

gesellschaftlichen Phänomene auf; aber er überläßt den Gesetzgebern, den Männern der That, die Sorge, diese Phänomene, soweit sie nützlich sind, weiter zu entwickeln, soweit sie schädlich sind, sie zu unterdrücken." Hier scheint Zola ein berechtigtes Kunstprincip zu vertreten, das der Objectivität der Darstellung; der Autor soll sich nicht mit seinen Beleuchtungen in den Fortgang der Handlung mischen, ihr nicht hier und dort und am Schluß ein moralisches Etikett anheften: die dargestellte Handlung soll, wie es Spielhagen in dem erwähnten Essay ausdrückt, „der Art sein, daß für den denkenden Leser die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume". Dann muß aber die Handlung selbst eine „concludente" sein, und das ist keineswegs, wie Zola zu glauben scheint, jeder Fetzen des realen Lebens, den er für die Dichtung appretirt. Dazu gehört ein künstlerischer Organismus, der in allen seinen Theilen von einem und demselben Lebensgeist der ihn pulsirenden Idee durchdrungen ist — davon hat Zola keine Ahnung. Außerdem ist im Detail noch ein großer Unterschied zwischen den aufdringlichen Interpellationen einer zweckvollen Moral und jenem stimmungsvollen Hauch, aus dem man die Sympathien und Antipathien des Dichters herausfühlt. Zola's Darstellungsweise erweckt aber stets den Schein, daß ihm die Situationen der brüskesten Sinnlichkeit, in denen seine Phantasie mit üppigstem Behagen schwelgt, vor allem sympathisch sind. Auch schließt die vollkommenste Objectivität des Romans keineswegs aus, daß der Dichter seinen Charakteren Betrachtungen und Aussprüche in den Mund legt, welche ihnen selbst und den Situationen angemessen sind, dabei aber doch die letztern in eine Beleuchtung rücken, welche die Idee des Ganzen, die Intentionen des Dichters ohne Aufdringlichkeit hervortreten lassen. Dergleichen ist bei Zola und den Naturalisten allerdings nicht der Fall, doch nur deshalb nicht, weil sie Stoffe wählen, in denen es sich nur um ganz brüske praktische Inter-

essen handelt, die niemals feinere Conflicte des Geistes und Gemüthes zulassen. Das ist eine grobe Einseitigkeit, auch vom Standpunkte des Roman expérimental. So sehr er sich gegen den Idealismus sträubt, so muß er doch zugeben, daß es idealistische Charaktere und Gemüther gibt, daß dies ebenfalls eine Thatsache der Erfahrung ist und daß der Romanschriftsteller, wenn er auch mit Haut und Haar dem crassesten Realismus verfallen ist, doch auch mit diesen zu rechnen hat. Vermag er dies nicht, so ist dies nur ein testimonium paupertatis, er trägt eine Binde um die Augen:

Die Geisteswelt ist ihm verschlossen,
Sein Sinn ist zu, sein Herz ist todt,

wie man mit einer Variante des Faust'schen Ausspruchs sagen könnte.

Emile Zola beschränkt sich nicht auf die allgemeine Begriffsbestimmung des neuen wissenschaftlichen, experimentirenden Romans: er gibt auch in mehrern Artikeln eine kleine Poetik in nuce, einige Winke für seine Mitstrebenden. In einem derselben verlangt er von dem Romanschriftsteller le sens du réel, den Sinn für das Wirkliche. Gewiß ist dieser für den Romanschriftsteller unerläßlich; aber Zola will ihn zur qualité maîtresse machen, und an die Stelle der früher für höchste Anforderung des Schaffens geltenden imagination, der Phantasie, setzen. Nun mit diesem sens du réel kann man ein sehr guter Naturforscher, Arzt, Mechaniker, Ingenieur sein, aber ein Dichter wird durch ihn nicht gemacht. Den Dichter macht die „Intuition", bei welcher der Sinn für das Wirkliche ein mitwirkendes, aber nicht entscheidendes Moment ist. Wo freilich der letztere fehlt, da werden seine Gestalten verzeichnet, seine Schilderungen verschwommen sein. Hierin hat Zola recht. „Der Sinn für das Wirkliche", sagt er, „besteht darin, die Natur zu fühlen und sie wiederzugeben, wie sie ist. Es scheint anfangs, daß die Welt zwei Augen hat, um zu sehen, und daß nichts gemeiner

sein müßte als der Sinn für das Wirkliche. Und doch ist nichts seltener. Die Maler wissen dies sehr gut: man stelle gewisse Maler vor die Natur, und sie werden dieselbe in der barocksten Weise von der Welt ansehen. Jeder wird sie unter einer herrschenden Farbe betrachten; der eine wird sie gelb, der andere violett, der dritte grün nachmalen. Was die Formen betrifft, werden dieselben Erscheinungen sich einstellen: der eine rundet die Gegenstände ab, der andere gibt ihnen so viele Winkel als möglich. Jedes Auge hat so seinen besondern Blick. Dann gibt es aber auch Augen, die überhaupt gar nichts sehen." Zu diesen rechnet Zola viele Romanschreiber, deren Natur geradezu monströs ist, verkleinert oder vergrößert, voll falscher Tinten; alles ist schreiend und erdrückt sich.

Noch treffender ist, was Zola über l'expression personnelle in einem andern Essay sagt: das trifft jede Romandichtung, ja jede Dichtung überhaupt; es ist die Eigenart des Stils, in welcher überhaupt der dichterische Beruf beruht, die Originalität der Weltanschauung und der Darstellungsweise. Einzelne Autoren mögen noch so gut stilisiren, Bände auf Bände häufen: „aus allen ihren Büchern wird nur ein fader Geruch todtgeborener Werke sich entbinden." Auch was Zola in einem dritten Artikel über la description sagt, ist zutreffend; er tadelt mit Recht jede Beschreibung, welche nicht die Umgebung des Menschen nur insoweit darstellt, als sie bestimmend auf ihn wirkt oder sein Wesen vervollständigt und erklären hilft. Das entspricht auch den Grundsätzen deutscher Poetik. Aber die Art und Weise der Beschreibung! Zola hebt bei Flaubert hervor, daß er hierin maßvoll sei, daß er den hervortretenden Zug, die große Linie gebe und dadurch das Bild unvergeßlich mache. Bei Zola selbst ist dies nicht der Fall; seine Beschreibungen sind oft so überladen, so durch ein Gewirr von Arabesken verdunkelt, daß die tragenden Pfeiler der Situation sich nicht klar vor unsern Augen gliedern. Zola

ist geradezu schwülstig in seinen Schilderungen, wir erinnern an die Treibhausscenen in „La curée“, an die Nuditäten in „Nana“, an Clorindens Stellungen als Modell in „Son Excellence Rougon“. Das verstößt gegen das allein richtige Princip, das Lessing im „Laokoon“ festgestellt und das auch Zola kennt, obschon er fortwährend in seinen Schriften dagegen sündigt.

Und wo sind nun die Großmeister des neuen experimentirenden Romans. Duldet Zola keine Götter neben sich? O ja, er hat einen großen Vorgänger, das ist Balzac: er erkennt Stendhal, Flaubert und de Goncourt sowie Daudet als berechtigte Vertreter des neuen Princips an, und es giebt auch schon einen Nachwuchs, dem er als Kritiker ermunternde Worte schenkt. In Balzac und Stendhal erblickt Zola die Quellen des naturalistischen Romans. Der „Père Goriot“, „La Cousine Bette“, „Eugénie Grandet“ sind die großen Meisterwerke, die von der glänzenden „naturalistischen Entwickelung“ beredtes Zeugniß ablegen: es sind „Sectionen“ des Menschen, Analysen von Kopf und Herz. Balzac's Romane, in denen er mit den Romantikern wetteiferte, wie „Le lis dans la vallée“, verwirft Zola. Gleichwohl bleibt ihm Balzac der größte Autor des neuen Frankreichs, und er geräth in Entrüstung über die Kritiker, die früher einen Eugène Sue, eine George Sand oder gar einen Paul de Kock mit ihm in eine Reihe stellen wollten. Und zu diesen Schuldigen gehörten die gefeiertsten Kritiker des neuen Frankreichs, ein Sainte-Beuve, ein Jules Janin, ja selbst einen verschollenen Recensenten Chaudes-Aigues gräbt er aus, um an ihm noch nachträglich ein Strafgericht zu vollziehen, zur Warnung für seine Nachfolger. „Il faut qu'on mette le nez d'une certaine critique dans ces ordures.“ Denn indem Zola Balzac vertheidigt, vertheidigt er sich selbst: die Anklagen gegen jenen waren ganz dieselben. Jules Janin selbst sprach die nach unserer Ansicht die Zola'schen Romane in

der treffendsten Weise verurtheilenden Worte: „Weil die Sache existirt, muß deshalb der Roman und das Schauspiel, den Hacken in der Hand, sich mit diesem Pandämonium beschäftigen, das auf einem solchen Haufen von Schmutz herumwimmelt? Nein, es gibt Dinge, die man nicht sehen soll, die zu sehen kaum dem Philosophen, kaum dem Moralisten, kaum dem Christen verstattet ist. Ein Schriftsteller ist kein Lumpensammler, ein Buch füllt sich nicht wie eine Tragbutte.“

Die Analysen der naturalistischen Romane, besonders der jüngern Autoren, welche das große neue Princip erfaßt haben, ergeben meistens Experimente mit sehr unerquicklichen Stoffen. Da hat z. B. einer dieser Jünger Zola's, Léon Hennique, einen Roman geschrieben: „La dévouée“, in welchem der Herr und Meister ein sehr beachtenswerthes Debut erblickt. Der Held ist ein Erfinder, der sich an das Problem der Lenkung der Luftballons gemacht hat. Er hat sein Vermögen mit Versuchen aufgezehrt; das Ziel, das er fanatisch verfolgt, dem er nahe gerückt ist, verschwindet ihm vor den Augen. Das versetzt ihn in wilde Wuth. Er hat zwei Töchter; jede hat von einem Onkel 50 000 Frs. geerbt; sie weigern sich, ihm das Geld zu borgen. Der Erfinder wird zum Verbrecher; er vergiftet die eine Tochter, beschuldigt dann die andere der Unthat, legt Zeugniß gegen sie ab; sie wird verhaftet, verurtheilt, hingerichtet. Der glückliche Vater hat seine 100 000 Frs. Zola selbst wollte anfangs sich mit dem Helden nicht befreunden, bis er in ihm eine kühn hingestellte, mit einer „großen Wissenschaft“ studirte Figur sieht; wir überlassen ihm gern die Bewunderung dieser crassen und abgeschmackten Geschichte.

Auf dem Gebiete des Romans feiert der Naturalismus bereits seine Triumphe; doch er muß und wird auch das Theater erobern. Das ist ein Hauptsatz in Zola's Credo. Wir Deutschen fragen verwundert: hat er denn nicht das schon gethan? Ist z. B. der jüngere Alexandre Dumas nicht ein Na-

turaliſt de pur sang? Auf ſolche und ähnliche Fragen antwortet Zola in ſeinem Artikel „Le naturalisme au théâtre". Das Drama der Romantiker iſt ihm nur eine Rebellion gegen die claſſiſche Tragödie, deren Agonie es vollendet. Victor Hugo's Dramen, beſonders „Ruy Blas", unterwirft er an anderer Stelle einer vernichtenden Kritik. Das romantiſche Drama war die Antitheſe des claſſiſchen: es ſtellte die Leidenſchaft der Pflicht entgegen, die Handlung der Erzählung, die Farbe der pſychologiſchen Analyſe, das Mittelalter dem Alterthum, doch „es log ſo wie dieſes, es coſtumirte Thatſachen und Perſonen und mit einer Uebertreibung, über die man gegenwärtig lächelt; es hatte wie dies ſeine Regeln, ſeine Effecte, die noch herausfordernder auftraten, weil ſie noch falſcher waren."

Nachdem das romantiſche Drama beſeitigt iſt, wendet ſich Zola den tonangebenden Dramatikern der Gegenwart zu: er nennt Victorien Sardou, Alexandre Dumas den Jüngern und Emile Augier, ein Kleeblatt, das ja auch in erſter Linie die zu uns verpflanzte franzöſiſche Dramatik vertritt und über welche das deutſche Feuilleton mehr Eſſays gebracht hat als über irgend einen deutſchen Autor. Alle drei gelten doch mit Recht bei uns für echte Realiſten, und in ſchwächlicher Nachahmung hingen ſich moderne Salonluſtſpiele und Rührſtücke an ihre Ferſen. Zola legt ſie der Reihe nach auf den Secirtiſch. Sardou iſt der Jünger Scribe's, Vertreter des Intriguenluſtſpiels, der Handlung um jeden Preis. Seine große Eigenſchaft iſt die Bewegung; er hat nicht das Leben, er hat die Bewegung, eine verteufelte Bewegung, welche alle ſeine Perſonen mit fortreißt und der es bisweilen gelingt, über ſie zu täuſchen; man glaubt, ſie ſeien lebendig, und ſie ſind doch nur gut gearbeitete, nie vollkommene Marionetten. Der Geiſt, die Geſchicklichkeit, die Witterung des Actuellen, eine große Kenntniß der Bretter, ein ganz beſonderes Talent für die Epiſode, klare verſchwenderiſch ausgeſtreute und lebendig ausgearbeitete

Details: das ſind die vorzüglichſten Eigenſchaften Sardou's. Aber ſeine Beobachtung iſt oberflächlich, ſeine Stoffe überall aufgegriffen und geſchickt zuſammengefädelt; die Welt, in die er uns führt, iſt eine Welt von Pappe, bevölkert mit Zappelmännchen. Man fühlt, wie in jedem ſeiner Werke der feſte Boden unter ihm weicht; immer findet ſich eine unannehmbare Intrigue, ein falſches, bis zum Extrem geſteigertes Gefühl, welches dem ganzen Stück zum Angelpunkt dient. Dieſe Stücke ſind maßlos vergrößerte Vaudevilles, deren Komik Grimaſſe iſt. Sardou wird indeß wenigſtens als Vorläufer und Vorarbeiter des Naturalismus anerkannt; die genaue Darſtellung der alltäglichen Exiſtenz iſt ſein Verdienſt; er hat dem Publikum den Geſchmack daran beigebracht.

Alexandre Dumas fils erhält, wie vorauszuſehen, eine noch beſſere Cenſur; viel fehlte nicht daran, daß er die vollkommene naturaliſtiſche Formel gefunden hätte. „Man verdankt ihm phyſiologiſche Studien auf dem Theater, er allein hat es gewagt, in dem jungen Mädchen das Geſchlecht und in dem Manne die Beſtie zu zeigen"; einige Scenen in ſeinen Stücken verrathen eine beachtenswerthe Kunſt der Analyſe; doch er leidet an einem andern Fehler als Sardou; er hat das bedauernswerthe Bedürfniß, Geſetze zu geben, zu predigen, zu bekehren; dabei wird ſeine Beobachtungsgabe durch die ſeltſamſten Phantaſien verdunkelt. Allen ſeinen Perſonen leiht er ſeinen Geiſt; ſie alle ergehen ſich in den geflügelten Worten, die oft den Erfolg entſchieden haben. Dadurch wird die Wahrheit des Dialogs zerſtört. Außerdem iſt er ganz Mann des Theaters; niemals zaudert er, wenn es ſich entweder um die Wirklichkeit oder um eine ſceniſche Anforderung handelt; „er bricht der Wirklichkeit den Hals". Ein Stück iſt ihm ein Problem; von einem Punkte geht er aus, bei einem andern muß er ankommen, und wenn auch dazu die halsbrechendſten Sprünge nöthig ſind, zwingt er immer das Publikum ihm zu folgen. Seine Stücke

es bedarf daher der Rhythmik im Aufbau, des Contrastes in der Charakterzeichnung. Ein Stück Leben auf die Bühne gebracht, ohne ineinandergreifende Entwickelung, ohne Spannung, ohne Abschluß wird nie eine Wirkung ausüben: das ist nicht der schlechte Geschmack des großen Publikums, das hängt mit jenen Instincten für das Schöne zusammen, die bei dem ehemaligen Buchhändlerlehrling sehr schwach ausgebildet sind. Zola hat recht, wenn er die Escamotage in den Intriguenlustspielen Scribe's und Sardou's tadelt; aber er hat unrecht, wenn er meint, daß die Spannung im Drama sich so naturwüchsig von selbst entbinde, wie in einer beliebig erzählten Geschichte, daß sie nicht einer wohlerwogenen Steigerung und die Handlung selbst einer künstlerischen Führung bedürfe. Die streng gegliederte Architektonik des Dramas mit den feststehenden Einschnitten der Actschlüsse muß aufrecht erhalten werden: daß dies unmerklich und ohne jeden Zwang geschieht, ist Sache des dramatischen Talents. Ein Fetzen Leben, roh abgehackt auf den Fleischerscharren des Naturalismus und auf der Bühne in beliebige Stücke zerschnitten, kein Mahl für Götter, nein, ein Aas für Raben, wird dort nur eine abstoßende Wirkung hervorrufen. Und wenn Zola meint, der Stil des Dramas müsse womöglich der Jargon der Gassen und die Gaunersprache der Spelunken sein — denn das ist doch von höchster, charakteristischer Lebenswahrheit — so vergißt er, daß bei allen Völkern und in allen Zeiten das Drama für eine Dichtung gegolten hat, welche nicht nur hohen Schwunges fähig ist, sondern auch den lebenswahren Dialog in maßvoller ästhetischer Feinheit auf die Bühne bringt. Das ist ebenso im indischen und chinesischen Drama der Fall wie bei den Hellenen und Altengländern: der ἡδυσμένος λόγος des Aristoteles ist überall zur Geltung gekommen.

Zola kennt nur das französische Drama: keine Perspective, kein Blick auf die Weltliteratur fällt in die Camera-obscura,

in welcher er die vorüberziehende Bewegung des Tages auffangen will. Er kennt nicht einmal Shakspeare, von Schiller nicht zu sprechen; er will die Bühne von heute reformiren, aber er rebellirt dabei gegen die Aesthetik von Jahrtausenden. Sein Stern soll der Sirius der Aegypter sein, der ein neues Weltjahr einleitet — wenn er nicht blos eine Sternschnuppe ist.

Es ist selbstverständlich, daß die Lyrik, die Sprache der Empfindungen in schöner Form, für den Naturalismus eine incommensurable Größe ist. Zola geht ihr auch möglichst aus dem Wege und drückt nur gelegentlich seinen Abscheu gegen dieselbe aus. Sein Haß gegen die „Phrase" und gegen die Luftsprünge ins Blaue trifft vorzugsweise die Lyriker. Vor Viktor Hugo verbeugt er sich zwar, doch nur als vor einem großen Sprachkünstler, wie überhaupt die ganze romantische Emeute gegen die Classicität nur dem Naturalismus die Waffen in die Hand gegeben haben soll, die sie im sprachlichen Atelier geschmiedet hat. Für Zola ist die Lyrik Musik, die von nervösen Frauen applaudirt wird, „eine poetische Exaltation, die keine Analyse zuläßt und an den Wahnsinn grenzt". Die Verse leben deshalb längere Zeit als die Poesie, weil sie sich dem Gedächtniß besser einprägen und weil meistens die Gedichte kurz sind. Im Uebrigen haßt Zola die Lyriker, weil die schlechten Poeten die Specialität der großen gestohlenen Erfolge haben: „man decorirt sie, man setzt sie in die Akademie, man balsamirt sie ein bei Lebzeiten".

In der Aesthetik Zola's hat die Lyrik keinen Platz: das genügt, sie zu verurtheilen, denn die Lyrik ist die Seele aller Poesie. Diese ganze Aesthetik des Naturalismus ist nur ein Repetirwerk unproduktiver Begriffe, einseitig isolirter Ideen; der Aesthetiker rennt immerfort mit dem Kopfe gegen die Wand und hofft sie einzustoßen; es ist der Fanatismus des halbgebildeten Autodidaktenthums.

Wenden wir uns von dem Aesthetiker Zola zu dem Dichter, so genügt es, aus seinem großen Romancyklus: „Les Rougon Macquart“, jener Natur- und Standesgeschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche, die beiden Romane herauszuheben, in denen der Autor selbst die praktischen Consequenzen seiner Theorie mit der größten herausfordernden Unerschrockenheit gezogen hat: „Nana“ und „Pot-Bouille“. Der Cyklus besteht aus einzelnen Romangliedern, die eine Kette bilden, ähnlich wie Freitag's „Ahnen“, nur daß sich diese Kette nicht durch Jahrhunderte hinzieht, sondern nur eben zwei Geschlechter umfaßt, die Zeit des bas-empire, des Sittenverfalls unter dem dritten Napoleon. Das große Werk ist abwechselnd mit brennenden Farben und mit Schmutzfarben colorirt. Für Emile Zola's Gestaltungskraft und die ursprüngliche Bedeutung seines Talents geben einige der früheren Romane, wie Son Excellence Eugène Rougon, la fortune des Rougon ein glänzenderes Zeugniß, als „Nana“ und „Pot-Bouille“, aber sie sind nicht so beweiskräftig wie diese für Zola's Theorien und ihre Anwendung in der Praxis. Sie gehören zum Theile dem Gebiete des photographischen Zeitromanes an, als dessen Hauptmatador wir Daudet kennen lernen werden. Nur einzelne Kapitel, wie die wilden Liebesscenen zwischen Maxime und René in La curée zeugen von einer Virtuosität in der Darstellung des Bestialischen, welche in gleicher Linie steht mit ähnlichen Schilderungen in „Nana“, nur daß jene Scenen blos eine episodische Bedeutung haben, während „Nana“ von Anfang bis zu Ende auf diesem Boden wuchert — die glänzendste und giftigste Sumpfpflanze der neuen europäischen Literatur.

Nana schließt sich an den Roman „L'Assommoir“ an, in welchem das Elend und die Verwilderung des Arbeiterstandes in greller Weise dargestellt wurde: ein verkommener Abkömmling der Rougon-Macquarts ist die Heldin des Romans.

„Nana“ hat einen sensationellen Erfolg gehabt: dies

erlaubt den Rückschluß darauf, daß das Werk ein sensationeller Roman ist. Und in der That übertrifft er alle frühern Erzeugnisse von Zola's Feder in dem intensiven Colorit des brüsken Realismus, in einer Naturwahrheit in den obscönsten Schilderungen, wie sie selbst auf dem Gebiete der Weltliteratur, die pornographischen Specialitäten ausgenommen, unerhört zu nennen ist. Der Erfolg ist also kein Erfolg schriftstellerischer Genialität; er ist kein Erfolg ethischer Tendenz, welche einem Zola mit einem Petronius, Juvenalis, Martialis gemein ist, indem sie in ihren Sittengemälden der Verderbniß des Jahrhunderts einen Spiegel vorhalten; es ist ein Erfolg der rücksichtslosen Darstellung der brutalsten sinnlichen Situationen und Verirrungen; denn wie im „L'Assommoir“ uns ein Fuselgeruch entgegenweht und gleichsam das Delirium tremens der Pariser Volkskreise in flagranti ertappt und vor das Publikum geschleppt wird: so handelt es sich hier in „Nana“ um eine Darstellung der Wollust in ihrer brutalsten Gestalt, der Wollust in Straßenschmutz, der Venus Vulgivaga.

Welche scharfe und feine Beobachtungsgabe, welche Genialität ... rufen die Bewunderer des Realismus à tout prix aus, die ihm mit Applaus bis in seine äußersten Consequenzen folgen. Ein kleines animam salvavi über seine allzu großen Kühnheiten ... dann aber wieder die laute Anerkennung der ausgezeichneten Darstellung. Freilich, einen solchen Roman hat unsere neuere deutsche Literatur nicht aufzuweisen; das ist ein glänzender Vorsprung des französischen Genies, wie es unsere Literaturfranzosen verkünden.

Die Beobachtungsgabe ist immerhin eine schätzbare Eigenschaft eines Autors; es kommt aber sehr darauf an, was beobachtet wird und inwieweit sich das Beobachtete für die Darstellung eignet. Selbst ein Hundemaler wird nicht alle Situationen aus dem Leben des treuen Hausthieres der Wiedergabe durch seinen Pinsel würdig finden; er würde fürchten müssen,

sonst dem Cynismus in des Wortes verwegenster Bedeutung zu verfallen. Die Schule Zola's kennt eine solche Schranke nicht mehr: die Grenzbestimmungen der Aesthetik des Häßlichen sind nicht für sie erfunden. Der Realismus ist bei ihr zum rohen Materialismus geworden, niemals ist die Muse eines Dichters so ohne Feigenblatt herumgelaufen.

Es ist nicht einmal der Standpunkt der Sittlichkeit, der hierbei zuerst in Betracht kommt: die Anhänger der Abschreckungstheorie mögen ja mit Recht behaupten, daß Zola nur die Fäulniß einer gänzlich corrumpirten Gesellschaft darstellen wollte, die verderblichen Einwirkungen des Lasters auf alle ihre Kreise und daß, je unverblümter er dies in seinen Schilderungen thut, desto stärker der abschreckende Eindruck derselben sein müsse. Wenn ganz Paris als ein Lazareth erscheint, in welchem die Satyriasis und Nymphomanie ihre Opfer suchen: wer wird sich da nicht nach einer gesundern Luft sehnen? Doch ist es nicht einmal durchweg der Fall, daß Zola blos die fressenden Eitergeschwüre der Gesellschaft herausschneidet, um Ekel zu erregen: das Werk enthält mehrere Partien, in denen die Wollust mit sehr verführerischen Farben gemalt ist, breit ausgeführte Nuditäten von prickelndem Reiz, die sich geradezu Selbstzweck sind und auf welche nicht einmal das Schiller'sche Motto Anwendung finden kann:

Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen,
Malet die Wollust, doch malet den Teufel dazu.

Denn hier fehlt der Teufel, und nicht einmal der Dichter erscheint als advocatus diaboli.

Doch wir wollen diese Tizianische Malerei sinnlicher Schönheit und ihrer Schaustellungen ignoriren: wir wollen den Vertheidigern Zola's recht geben, welche behaupten, daß er selbst ein Anwalt des sittlichen Rigorismus sei: dann bleibt noch immer die Frage, da es sich um ein Werk der Dichtung handelt,

ob der Dichter die Grenzen des Aesthetischen nicht überschritten, ob er nicht gegen das Gesetzbuch der Schönheit sich schwer vergangen hat?

Schon der Grundton des ganzen Werkes ist ästhetisch unschön; er verletzt das gesunde Gefühl. Dem Roman fehlt jede künstlerische Architektonik, jeder Reiz des Contrastes. Von Anfang bis zu Ende nichts als der trübste Sündenpfuhl, und nur der zarte Unterschied, ob die Charaktere blos bis an den Hals darin stecken, oder ob seine schmutzigen Wasser ihnen über dem Kopfe zusammenschlagen: alles grau in grau, schwarz in schwarz gemalt. Alle diese Menschen ohne Ausnahme haben gar keine anderen Gedanken als ihre Sinnenlust; es ist die furchtbarste Eintönigkeit der Stimmung und eine durch keinen Lichtblick des Contrastes gehobene Gemeinheit der Gesinnung; alles stürzt sich kopfüber in die Orgien der Venus πάνδημος, denkt nichts anderes, fühlt nichts anderes: und in dieser Hinsicht ist der Roman eigentlich eine Lectüre für alle die Dorchen Lakenreißer, die nur Ein Geschäft und nur Ein Vergnügen in der Welt kennen.

Und so ist auch die Heldin eine von der Straße aufgelesene Schönheit von einer brüsken Naivetät; sie hat weder Geist noch Herz, ja sie hat keinen Funken von beidem; in der alkoholhaltigen Atmosphäre des Proletariats, in der sie aufgewachsen, ist dies alles verloschen. Der Director des Vaudevilletheaters läßt sie die blonde Venus spielen; sie weiß, wie er selbst sagt, nicht, wo sie die Hände und Füße lassen kann. „Nana a autre chose, parbleu, et quelque chose, qui remplace tout... Elle ira loin... une peau, oh une peau!" Man könnte die Heldin also nach Analogie der Rothhäute eine „Weißhaut" nennen; denn von etwas anderm ist bei ihr nicht die Rede. Ein Mädchen, groß, stark für ihre zwanzig Jahre, mit üppigen blonden Haaren... so erscheint sie am Anfange des Romans; später freilich wird sie photographisch so genau

von allen Seiten und in allen Stellungen aufgenommen, daß wir am Schluß des Romans sie so vor Augen haben, wie der Sänger des Hohen Liedes seine symbolische oder unsymbolische Schöne. Auf der Bühne singt sie falsch mit einer weinheisern Stimme; „C'est idiot" sagt das Publikum, als es das Theater verläßt. Dies dumme Frauenzimmer von der Gasse ist die Heldin des Romans, in welche alle Welt sich verliebt, Sittliche und Unsittliche, Kinder und Greise: sie ist gleichsam jene Schöne von Babel, welche Luther in so kernhafter Weise bezeichnet hat. „Ein schöner Körper hat auch seine Seele", sagt Heinrich Heine einmal: diese Seele ist die einzige, welche Nana besitzt; der Dichter hat sein Problem so schroff wie möglich hingestellt; es ist die geistverlassenste aller Hetären, welche die ganze Pariser Gesellschaft ruinirt.

Man weiß in der That nicht, wie man diesen Roman von Zola kritisch anfassen soll, ohne sich die Finger damit zu beflecken. Die Scenen im Vaudevilletheater, mit denen er beginnt, geben uns ein Bild des heutigen Theaterwesens, das auch auf viele deutsche Theater in den Hauptstädten paßt. Der cynische Director, der seinem Kunsttempel stets ein wenig schmeichelhaftes Prädicat gibt, das er den Stätten entlehnt, wo die pandemische Aphrodite ihren Cultus feiert, hat so unrecht nicht: auf der Bühne, in den Garderoben, im Parterre, in den Logen dieselbe schwüle Atmosphäre einer um alles Geistige unbekümmerten Sinnlichkeit; der Heißhunger, der Durst nach Genuß: das Colorit weiß Zola vorzüglich zu treffen; er mischt alle Farben so, daß die brennendste Farbe zum Vorschein kommt, diejenige einer wüsten Begierde, für welche die Kunstleistung nur einen verschleiernden Vorwand gibt.

Nana macht Furore in einer Reihe von Vorstellungen. Die „blonde Venus" ist ja ganz geeignet, ihre Vorzüge in das hellste Licht zu setzen. Im zweiten Act wird sogar die Scene, wo Mars und Venus im Drahtnetz gefangen sind, auf die

Bühne gebracht. Nana erscheint nur in einem einfachen Gazeschleier: „nue avec une tranquille audace"; sie lächelt mit dem Lächeln einer mangeuse d'hommes. Das ganze Theater stand unter ihrem Bann. Ihre leisesten Bewegungen flößten heißes Verlangen ein: „Elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt"; das ganze Publikum war erfaßt „de ces désirs ensommeillis de minuit, qui bulbutient au fond des alcôves." Unter den Verzückten befinden sich ein junger Gymnasiast Hugon, der Graf von Muffat, dessen greiser Schwiegervater, der Marquis de Chouard, und der kleine Bankier Steiner mit seinem Embonpoint, der einer Liaison mit der bisherigen Primadonna des Theaters, Rosa Mignon, überdrüssig ist, so viel Mühe sich auch der Gatte derselben gibt, dieses nützliche Verhältniß vor einem jähen Ende zu bewahren.

Alle diese Personen, die uns der Dichter hier im Fauteuil und in den Logen vorführt, verwandeln sich nacheinander in Helden des Romans, in die Opfer dieser mangeuse d'hommes. Zunächst werden wir in die Gemächer der Künstlerin geführt; sie braucht Geld; sie will ihren Kleinen, den sie auf dem Lande irgendwo hat, nach Batignolles zu ihrer Tante in ihre Nähe bringen; glücklicherweise kommt Madame Tricon: „J'ai quelqu'un pour vous"; man wird handelseinig. Das Leben und Treiben bei Nana wird in Genrebildern gezeichnet, die ergötzlich sein würden, wenn sie nicht zum Theil widrig wären. Die beiden alten Frauen, die sich mit Piquetspielen und Kaffeetrinken erlustigen, während Nana auswärts ist, und die sich wundern, daß sie so lange fortbleibt, während sie sonst am Nachmittag ihre Geschäfte rasch erledigt, die nicht stillstehende Hausklingel, die fortwährenden Besucher, welche Blumensträuße bringen und von der Zofe in allen Gemächern untergebracht werden, die zahlreichen Gläubiger, die aussichtslos warten müssen: das alles gibt ein Gesammtbild von dem Leben einer Theaterdirne wie Nana, dem es nicht an einem entsprechenden Colorit fehlt.

Unter dem Vorwand, für die Armen zu sammeln, erscheinen auch Graf Muffat und sein Schwiegervater, der Marquis de Chouard; der kleine George Hugon wird ebenfalls vorgelassen; er verräth eine glühende Neigung zur schönen Nana; auch der Bankier Steiner harrt auf eine Audienz.

So sieht es in den Salons der Schauspielerin aus: wie aber in denen der Gräfin de Muffat, in ihrem altgräflichen Palais der Rue Miromesnil? Der Cynismus ist hier nicht weniger zu Hause; die Gräfin Sabine mit ihrem Backfisch von Tochter, Estelle, wird uns genau porträtirt. Die Gräfin in dem einzigen üppigen Lehnstuhl sitzend, den das Mobiliar des Schlosses aufzuweisen hat, mit ihrem schönen Lachen, ihren großen Feueraugen, ihrem feingezeichneten Profil, ihren etwas sinnlich vollen Lippen, nicht ganz im Einklang mit ihrer klösterlichen Existenz, wird von einigen jungen Herrn scharf beobachtet; man spricht von ihr ganz in demselben Ton, wie man von Nana sprechen würde. Die Indiscretion, die sich ein in Mexico verstorbener Kapitän im Rausch zu Schulden kommen ließ, erregt in Betreff ihrer ehelichen Treue Bedenken. Während die Tochter Estelle vor ihnen sitzt, was sie allerdings zu spät bemerken, unterhalten sie sich ziemlich laut über die Gräfin in der Art und Weise, wie man in der Rennbahn über die Eigenschaften eines Pferdes spricht. Dergleichen kommt allerdings bei uns nicht vor, um ein Lindau'sches Wort zu gebrauchen. Der Vater der Gräfin, der alte Marquis, erfreut sich eines zweifelhaften Rufes, und was den Grafen selbst betrifft, so ist er nicht blos ein ernster Staatsmann, wie es einem Mitgliede der Legislative ziemt, sondern auch ein Frommer, der bisweilen an Verzückungen leidet, und dennoch geht auch von ihm ein Gerücht. Kurz, die Chronik des Skandals summt durch den Salon. Dazwischen spricht man vom Grafen Bismarck, von der Kaiserin Augusta, von Politik und Musik: doch den durchgehenden Faden für die Haupthandlung bilden die Einladungen,

die Nana zu einem Souper durch einige ihrer Freunde ergehen läßt; auch den Grafen Muffat will sie sich annectiren. So ist auch in diesem Salon Nana neben Bismarck die eigentliche Seele einer, wenn auch geflüsterten Unterhaltung.

Das Souper bei Nana ist die nächste große Hauptscene: man wird durch die Schilderung desselben mehr an Paul de Kock als an Paul Veronese erinnert. Das Zusammenstoppeln so vieler Personen in allzu engen Räumen, die schlechten Arrangements, die anfänglich herrschende Langeweile, die erst allmählich der Weinlaune weicht, die Naivetäten de ces dames: das bildet zusammen ein Conglomerat anschaulicher Genrebilder. Der lahme Theaterdirector, der sich von seinen Sklavinnen führen läßt und von Cynismen übersprudelt, der Bankier Steiner, welcher Nana ernstliche Anerbietungen macht, sind die am meisten hervortretenden Charakterköpfe unter diesen Gruppen: auch hier wird vom Schah von Persien und von Bismarck gesprochen. Nana selbst betrinkt sich und hat im Rausch moralische Anwandlungen: sie findet die Gesellschaft, in der sie sich bewegt, allzu schlecht; man gehe darauf aus, ihren Ruf zu compromittiren. Das ist ein psychologischer Zug von feiner Ironie! Sie beruhigt sich allmählich; da dringt ein Schwarm von Herren herein, die vom Ministerball kommen; man protestirt gegen ihren Eintritt; sie behaupten, von Nana eingeladen zu sein. Diese kann sich nicht darauf besinnen; doch sie war neulich einmal in gleichem Zustande wie heute und wußte nicht, was sie sprach und that: die Herren erhalten Zutritt. Um die eintretende Ermüdung und Langeweile etwas zu unterbrechen, schüttet einer dieser Herren eine Flasche Champagner ins Pianoforte; die andern folgen seinem Beispiel. Allmählich empfiehlt sich die betrunkene Gesellschaft, außer ein paar Herren, die am Spieltisch sitzen bleiben. Der Morgen dämmert empor über die feuchten Dächer des Boulevard Haußmann, die ersten Straßenkehrer zeigen sich: Nana hat idyllische Anwandlungen

Wir sehen den Grafen bei ihr, während sie vor dem Toilettenspiegel Studien über ihre Schönheit macht; es ist dies eine jener Scenen, wo der Sittenmaler, dem man allenfalls das Crasse und Widrige verzeihen kann, sich darin behagt, auf mehreren Seiten mit dem ausgesuchtesten Raffinement wollüstig erregende Bilder vorzuführen. Gegen Zola sind Wieland und Heinse schüchterne Kinder und zaghafte Anfänger; Gutzkow wurde wegen der einen Nudität in seiner „Wally" sogar vom Gericht bestraft: und das war eine homöopathische Dosis von Frivolität gegenüber der verschwenderischen Ausstattung solcher mit den stärksten Giften versetzten Schilderungen, wie sie Zola liebt. Nana, trunken von ihrer eigenen Schönheit, ist ein sinnlich berauschendes Bild. Doch der Graf ist ihr im Wege, ein anderer Liebhaber harrt bereits auf die Entfernung desselben; sie verletzt ihn, indem sie ihm mittheilt, daß seine Frau, die Gräfin Sabine, ein Verhältniß mit dem Journalisten Fauchery hat; er geräth darüber außer sich, wirft sie zu Boden und stürzt fort. Die Nacht bringt er auf der Straße zu, vor der Wohnung des Journalisten, in höchster Aufregung; gegen Morgen kommt er wieder zu Nana; gleichzeitig mit ihm erscheint der Bankier Steiner und bringt ihr das Geld, das er ihr versprochen hat: sie weist beide ab, und als sie sich weigern, zeigt sie ihnen in ihrem Schlafgemach den beglückten Liebhaber, den häßlichen Faun, den Komiker Fontan, mit dem sie denn auch bald zusammenzieht in einer kleinen Menage.

Zola will hier mit einem neuen Zug seine Heldin als den Typus der verderbten Pariser Aspasien illustriren: die Vorliebe für die grinsende Häßlichkeit und ihren faunischen Reiz gehört zum Haut-goût ihrer Corruption. Doch dies Zusammenleben der beiden ist kein glückliches; Fontan geberdet sich als Tyrann, schlägt und prügelt Nana, verweigert ihr zuletzt das nöthige Geld für den Haushalt, so daß sie ausgeht, um sich dasselbe zu verdienen. Jetzt beginnt der Roman im Straßenschmutz zu

waten: Nana und ihre Freundin Satin werden selbst von einer Razzia der Polizei bedroht. In noch schlimmere Lasterhöhlen werden wir geführt; die Kupplerin Tricon, die bereits mehrfach, selbst hinter den Coulissen, auftauchte, ist lange nicht so schlimm wie Madame Robert und ihre Schülerin, Fräulein Satin, mit welcher zusammen Nana eine Nacht zubringt.

Jetzt folgt auf die Epoche der Erniedrigung diejenige der Erhöhung: Nana kehrt zum Theater zurück, doch sie hat den Ehrgeiz, die Rolle einer anständigen Herzogin spielen zu wollen. Graf Muffat bietet seinen Einfluß und sein Geld auf, um ihr diese Rolle zu verschaffen; doch sie fällt damit durch. Inzwischen ist der Graf mit ihr handelseinig geworden: er kauft ihr ein Palais, Equipage, Diamanten; sie wird eine große Dame, deren Bild in den Schaukästen der Photographen zu sehen ist, von der man in der Gesellschaft spricht. In diese Glanzepoche fällt ihre Anwesenheit bei dem Wettrennen im Bois de Boulogne: und diese Anwesenheit gibt dem Autor Anlaß zu einer ausnehmend lebendigen Schilderung der Rennen und des Publicums, von der Kaiserin bis zur Cocotte, die in glänzender Equipage vor den Schranken hält. Wir erwähnen indeß, daß Zola's Schilderungen häufig an die Gemälde Tintoretto's erinnern, sowohl hier wie bei den Coulissenbildern; er weiß das Interesse nicht auf eine oder die andere Gruppe zu concentriren: es sind Bilder mit zu vielen Gruppen, zu vielen Köpfen, in oscillirender und zerstreuender Beweglichkeit, oft von einem gallertartigen Hin- und Herschwanken. Die Edelleute des Turfs, vor allem der Graf, der, mit seinen Pferden geschlagen, sich dann mit ihnen verbrennt, das Treiben der Zuschauer und die Spannung der Wettenden: das ist sonst mit lebendiger Farbengebung geschildert.

Dasselbe gilt von dem Treiben in Nana's Hotel: die unglaublichste Verschwendung herrscht hier neben dem Mangel an dem Nothwendigsten, der Bedrängniß durch die Gläubiger,

den Diebstählen der übermüthigen Dienerschaft. Nana setzt ihr wüstes Leben fort; ihre lesbische Freundin Satin unterstützt sie darin. Der Graf hat in ihren Armen oft Rückfälle in den verzweifelten Angstschrei, wie ihn die Religion von der sündigen Creatur verlangt: doch sie verliert lange Zeit nicht ihre Macht über ihn; sie demüthigt ihn oft wie einen Sklaven, sie verschlingt Hunderttausende mit ihrem Luxus. Doch noch ein anderes Weib arbeitet an seinem Verderben. Es ist dies seine eigene Gattin Sabine, welche mit Nana's Luxus zu wetteifern sucht und ihren Liebesabenteuern mit wachsender Rücksichtslosigkeit nachgeht. Nana bereitet dem Grafen indeß eine Ueberraschung nach der andern: er findet sie einmal in den Armen des jungen George, das andere mal — und das gibt seiner Liebe allerdings den Todesstoß — in einer unzweideutigen Scene, deren Held sein eigener Schwiegervater, der greise Marquis, ist. Zu Grunde gerichtet, ergibt sich der Graf wieder ganz den Jesuiten und seinen frühern religiösen Uebungen. Den jungen George soll sein Bruder Philippe aus den Netzen der Circe befreien; doch er verstrickt sich selbst in diese; um ihrer Geldnoth zu Hülfe zu kommen, macht er Defecte und stürzt so ins Verderben; George aber, in heißer Eifersucht, als Nana ihn nicht heirathen will, sticht sich ihre Schere ins Herz und stirbt an den Verwundungen.

Und die Heldin dieser Tragödie, in welche sich die Sittenkomödie allmählich verwandelt hat? Sie reist nach Rußland, nachdem sie das Hotel und alle ihre Möbel verkauft hat und noch einmal als Melusine im Theater aufgetreten ist: sie kehrt zurück, schwer an den Blattern erkrankt, die sie sich zugezogen durch die Pflege ihres elenden Kindes, und stirbt im Grand-Hotel, während auf den Straßen der Ruf „A Berlin" ertönt, der Kriegsruf, der zum Todesschrei des zusammenbrechenden Kaiserreiches wurde.

Ist Nana ein Symbol dieses Kaiserreiches und seiner

Sittenverderbniß, welche zu schildern Zola sich zur Aufgabe seines Romancyklus gemacht hat? Ist sie gleichsam die Schlußvignette desselben? Ueber seine ethischen Intentionen läßt uns der Autor nicht im Zweifel; mitten in seiner Erzählung macht er den Journalisten Fauchery einmal zum Organ derselben. In einer Chronik: „**La mouche d'or**", erzählt dieser die Geschichte eines Mädchens, das von drei bis fünf Generationen von Trunkenbolden stammte, dessen Blut verdorben war durch eine lange Erbschaft von Elend und Trunksucht, welche sich bei ihr umsetzte in eine nervöse geschlechtliche Ueberreizung. Sie war aufgewachsen in einer Vorstadt, auf dem Pariser Pflaster, war groß, schön, von prächtigem Fleisch; wie eine Pflanze gutgedüngten Bodens, rächte sie die Bettler und die Verlassenen, deren Abkömmling sie war. Mit ihr stieg die Fäulniß, die man im Volke gären ließ, empor und ergriff die Aristokratie; sie wurde eine Macht der Natur, ein Gährungsmittel der Zerstörung, ohne es selbst zu wollen, Paris verderbend und verwüstend. Und am Ende des Artikels fand sich der Vergleich mit der Mücke: einer Mücke mit dem Glanz der Sonne, aus dem Schmutz aufgeflogen, einer Mücke, die den Tod aufgriff auf dem längs der Straße liegenden Aas, und welche summend, tanzend, einen Juwelenglanz ausstrahlend, die Menschen vergiftete, nur indem sie sich auf sie setzte, in den Palästen, in welche sie durch die Fenster drang.

Das ist des Autors ethischer Standpunkt; man mag ihn billigen. Vom psychologischen aus wird man es wenig begreiflich finden, daß die Leidenschaft für ein von allen Gaben des Geistes und Gemüthes verlassenes Wesen, für eine im Schmutz der Straße aufgegriffene Schönheit die verschiedenartigsten Charaktere bis zu solcher Zerrüttung und mit so langer Dauer ergreifen kann. Vom ästhetischen Standpunkt aber wird man in dieser realistischen Schilderung einer blos animalischen, ja oft bestialischen Liebe und anderer wahrhaft ekelhafter Ver-

hältnisse, die mit allem Behagen der Ueppigkeit und des Cynismus ausgebeutet sind, eine grobe Versündigung gegen das Gesetz des Schönen sehen und diese goldschimmernde Fliege zum Fenster hinaus in den Koth zurückwünschen, aus dem sie emporgestiegen.

Der nächste Roman der Serie: „Les Rougon-Macquart, Pot-Bouille" steht durchaus nicht hinter Nana zurück, was die abschreckende Lebenswahrheit der Darstellung betrifft: es fehlen nur jene ausgeführten üppigen Schilderungen der „Nana"; dagegen enthält er Situationen, die an Scheußlichkeit und an Geschmacklosigkeit noch über die „Nana" hinausgehen.

Zola erzählt in „Pot-Bouille" die Geschichte eines Hauses der Rue de Choiseul. Dies Haus ist dem Anscheine nach ein Muster kleinbürgerlicher Ehrbarkeit, wie der Concierge nicht aufhören kann zu erzählen: so besorgt ist er für die „Respectabilität", die nur zweimal durch die alleroberſten Miether in Frage gestellt wird, einen Arbeiter, den seine eigene Frau, die wo anders wohnt, besucht, und dann durch eine Arbeiterin, die hochschwanger ist und rechtzeitig aus dem Hause gejagt wird. Ueber diese kleinbürgerliche „Respectabilität" giebt nun Zola die haarsträubendsten Aufschlüsse; es herrscht hier eine Unsittlichkeit, die, wenn die Schilderungen des Sittenmalers auf Wahrheit beruhen, alle diejenigen Lügen strafen würde, welche die Gesundheit des Pariser Bürgerstandes rühmen und meinen, daß nur die Masse der zuströmenden Fremden und die höhern Stände, alles was gleichsam oben schwimmt, das Babel in so übeln Ruf gebracht hätten. Es scheint, daß Zola die Ansichten seines Doctor Juillerat theilt, welcher mit jakobinischem Fanatismus die Todtenglocke der verkommenen Bourgeoisie läutet, deren morsche Stützen von selbst zusammenbrechen. Einer von der Species der Rougon, deren Naturgeschichte Zola schreibt, Octave, ein junger Commis, kommt in das Haus wie der Hecht in den Karpfenteich und richtet mit seiner brutalen Don-

Juanerie eine Verwüstung auch unter all den Weiblichkeiten an, welche bisher noch eine gewisse Reserve beobachtet hatten. Zwar ist er nicht überall siegreich; Valérie, eine Dame, die außerhalb des Hauses ihre Abenteuer hat, weist ihn zurück, und die sittsame Madame Jugeur erlaubt ihm zwar weitgehende Vertraulichkeiten, aber sie giebt sich ihm nicht hin. Octave heirathet zuletzt seine anfängliche Brotherrin, eine Madame Hedouin, die er auch zuerst vergeblich zu verführen suchte, nachdem sie Wittwe geworden, und kommt dadurch in glänzende Verhältnisse, die er mit kaufmännischer Einsicht weiter fortbildet. Seine solide Tüchtigkeit hat das Herz der Madame Hedouin gewonnen: sie haben sich gefunden bei ihren Contobüchern, und die sehr praktische Frau kümmert sich nicht im entferntesten um den eclatanten Skandal, den Octave vorher in der Rue de Choiseul hervorgerufen hat. Dieser Commis ist ein ganz gewöhnlicher Glücksjäger; man würde unrecht thun, ihn für ein männliches Gegenbild der Nana zu halten, die wenigstens in ihrer Verworfenheit ein Typus ist. Octave hat einige gute Eigenschaften, die mit seiner Herzlosigkeit aussöhnen können.

Fassen wir nun einmal das Register der Gemeinheiten zusammen, welche Zola in dem Hause der Rue de Choiseul thurmhoch aufgehäuft hat. Gemeinheiten — es ist der richtige Ausdruck; denn noch schlimmer als die geschilderten Scenen der Zuchtlosigkeit ist die Gemeinheit der Gesinnung, die sich in allen diesen Kreisen ausspricht. Da ist die Familie Josserand: der Alte, der des Nachts arbeitet, um wenigstens etwas für die Familie zu verdienen, deren Ansprüche sehr groß sind, ist der einzige anständige Mensch; doch er ist eine Null gegenüber seiner Frau. Diese Madame Josserand, die Mutter zweier Töchter, die sie um jeden Preis an den Mann bringen will, ist von einer Herrschsucht, welche die Familie tyrannisirt, und bebt vor keinem Schwindel zurück, um ihre Zwecke zu erreichen. Da ist ein alter immer betrunkener Onkel Bachillard, welcher

eine Mitgift von 50 000 Frs. zu geben versprochen hat, aber das Versprechen nie erfüllt. Auch er hat eine idyllische Geliebte, ein sanftes Mädchen, welches Zola ironisch anfangs mit einer Art von Heiligenschein umgiebt. Bachillard ist so stolz auf diesen verborgenen Schatz, daß er ihn einmal seinen jungen Freunden zeigt: natürlich bleibt der Erfolg dieses unbedachten Schrittes nicht aus; er überrascht dieses Ideal weiblicher Tugend in einer Scene mit einem seiner Bekannten und entschließt sich zuletzt, die 50 000 Frs. ihr zur Ausstattung bei der Heirath mit ihrem Liebhaber zu geben. So geht die Familie Josserand leer aus; aber Frau Josserand operirt mit den 50 000 Frs., als ob sie dieselben in der Tasche hätte, und ködert so, mit Hülfe ihrer andern Tochter Hortense, den einen Sohn des Hauswirthes Vabre, Auguste, einen immer mit der Migräne behafteten Schwächling, so daß er der jüngsten Tochter Bertha die Hand reicht. Bertha ist ganz das Ebenbild der Mutter, kalt und habsüchtig: Octave gewinnt sie durch Geschenke, sie werden in flagranti von dem Gatten überrascht. Die Scene ist sehr drastisch, sie spielt oben im Zimmer des Octave. Während die Männer an einander gerathen, flüchtet sich Bertha die Treppe hinab, kann nicht in ihr eigenes verschlossenes Logis hinein und landet schließlich in der Familie der Campardons, wo denn der Mann, die Frau, die Cousine, die junge Tochter und das Dienstmädchen nacheinander die flüchtige Ehebrecherin in ihrer fast paradiesischen Toilette anstaunen. Es sollte zu einem Duell zwischen ihrem Gatten und Liebhaber kommen, doch der Kampfesmuth des jungen Auguste erlahmt. Bertha wird von ihren Aeltern zurückgenommen, nicht ohne daß die Mutter ihr die bittersten Vorwürfe darüber macht, daß sie jetzt als Miteserin die Hauskost der Familie beeinträchtige. Später wird sie mit dem Gatten wieder ausgesöhnt. Die älteste Tochter der Josserands hat eine Brautschaft mit einem Herrn Verdier, von dem wir im Roman nur einmal den Rücken zu

sehen bekommen. Dieser Brautschaft steht aber noch das notorische Verhältniß des Herrn mit einer andern entgegen, mit der er zusammenlebt und die von ihm ein Kind hat. Es handelt sich nur darum, wann diese beiden Wesen an die Luft gesetzt werden sollen, und da giebt es immer verschiedene Gründe für den Aufschub. Dann ist noch ein Sohn Léon außer dem Hause: er hat ein Verhältniß mit einer Wittwe, einer Frau Damremont, die ihn schließlich mit einer ihrer Nichten verheirathet; doch er setzt nichtsdestoweniger sein Verhältniß mit der Tante fort.

Dann ist da die Familie Campardon: der Mann ist Architekt, baut Kirchen, hat eine fromme, sittliche Gesinnung. Das hindert aber nicht, daß er eine Cousine, Gaspardine, zu sich ins Haus nimmt und, während seine bequeme und hübsche Frau ihre Schönheit pflegt und sich pflegen läßt, die Nächte mit der häßlichen Cousine zubringt.

Dann ist da die Familie Pichon: der Mann ist ein dürftiger Subalternbeamter; die kleine Frau giebt sich Octave ohne weiteres hin; er ist kaum stolz auf die Eroberung. Die Schwiegerältern sind stets außer sich, wenn sie ein Kind bekommt; sie wollen sich von den Kindern ganz lossagen, wenn solche Rücksichtslosigkeiten nochmals passiren. Die Debatten hierüber sind echt französisch und sehr ergötzlich.

Dann ist da die Familie des Hausbesitzers Vabre: der Alte, der Gemäldekataloge zusammenstellt und nebenbei sein Geld verspeculirt, der Sohn mit der Migräne, der Bertha Josserand zu heirathen das Unglück hatte, Théophile, der mit seiner Valérie gleichfalls üble Erfahrungen und bei Bertha's Hochzeit in der Kirche Skandal macht, und Clotilde, eine stolze, etwas kalte Schönheit, die den Gerichtsrath Duveyrier geheirathet hat.

Dieser ist ein Anhänger des second empire, strömt über von Tugendprasen, ist ein strenger unerbittlicher Richter, lebt aber außer dem Hause zur großen Beruhigung seiner Frau,

die ihn verabscheut, mit einer Maitresse, Clarisse, bei der er auch seine Freunde empfängt. Es ist in der That sehr ergötzlich, daß Clotilde, als Clarisse einmal spurlos verschwunden war, darüber sehr unglücklich ist, weil sie wieder die Annäherung ihres Gatten fürchtet. Clarisse bringt indeß Duveyrier's Geld durch, der sie mit ihrer ganzen Familie ernähren muß und dafür von allen mißhandelt wird. Clarisse macht sich aus, daß er über ihr Verhältniß zu einem jungen Musiker die Augen zudrückt, und als sie einen andern reichen alten Herrn gefunden, wird der Gerichtsrath die Treppe hinuntergeworfen. Er ist in Verzweiflung, die Zerrüttung seiner Finanzen, seines Lebensglückes bringt ihn außer sich; er macht mit einem Revolver einen Selbstmordversuch, wobei er sich die Kinnlade zerschmettert. Seine Frau findet es besonders unpassend, daß er dazu einen ungeeigneten Ort, den lieu d'aisance, sich ausgewählt hat. Duveyrier behält nur eine etwas schiefe Kinnlade, hält aber noch immer bei Gericht seine Reden gegen die Schuldigen. Auch das Familienglück wird wiederhergestellt, da er an Stelle seiner Clarisse eine andere, weniger kostspielige Schönheit gefunden hat.

Summiren wir die Chronik des Hauses: zwei Ehebrüche in der Familie Josserand, einer in der Familie Pichon, einer in der Familie Campardon, zwei in der Familie Duveyrier und dann was oben bei den Bonnen vorgeht und sich nicht genau mehr zählen läßt. Da ist ein junger Mann, Trublot, der sich immer in diesen höhern Regionen herumtreibt und von einem Zimmer ins andere geht; auch der Gerichtsrath findet sich dort oben ein, wenn die Gattin auf dem Lande ist. Die Zofe der letztern und sein Kammerdiener haben ein Verhältniß mit einander, das Anstoß erregt; Clotilde bittet den Abbé Maupius, doch ihnen das vorzustellen und ihnen zum Herzen zu sprechen. Er thut das mit einem großen Aufwand von Beredsamkeit; seines Erfolges sicher, frägt er sie, ob sie nun

sich nicht heirathen wollen? Da erklärt der Kammerdiener, daß dies wohl ganz hübsch wäre, daß er aber schon — verheirathet sei, und der Abbé ist über die Verschwendung seiner Beredsamkeit sehr verstimmt.

Die Domestiken spielen in dem Roman, der sich fast ausschließlich in der geschlechtlichen Physiologie bewegt und dabei manchen frappanten Zug, wenn nicht des menschlichen Herzens, doch der menschlichen Natur in ihrer gröbsten Ursprünglichkeit enthält, eine große Rolle. In den Unterhaltungen der Domestiken gipfelt der Zola'sche Cynismus! Es ist die Wahrheit der allergemeinsten Natur; es sind die unanständigsten, ästhetisch widerwärtigsten Reden und Auftritte, die uns da mit dem ganzen Trotz vorgeführt werden, zu dem nur eine falsche ästhetische Theorie ermuthigen kann. Das wahrhaft Unglaubliche ist die höchst überflüssige Erzählung der Entbindung eines Mädchens, Adele, ohne Hülfe der Hebamme und des Arztes: eine Erzählung, die mehrere Seiten füllt, von physiologischer Wahrheit, aber mit einer empörenden Vorliebe für den Schmutz, der mit solchen Naturprocessen verbunden ist.

Wir begegnen Zola in diesem Roman auf einem Gebiete, auf welchem Paul de Kock seine Lorbeern errungen hat, auf dem des Pariser kleinbürgerlichen Sittengemäldes. Auch Paul de Kock war ein Cyniker, aber sein Cynismus war jovial; derjenige von Zola ist brutal. Paul de Kock schildert tendenzlos Leben und Sitte; für Zola's Darstellungsweise kann man nur den Ausdruck „sanglant" gebrauchen; er schwelgt mit Behagen in den Schilderungen der grellsten Unsitte, der Unanständigkeit, der Frechheit und Rohheit; er reißt der Gesellschaft das Feigenblatt ab und steckt es sich an die Mütze, die er mit jubelnder Renommage „über die gelungene Entblößung der menschlichen Natur", der man splitternackt jede Rippe zählen kann, in den Lüften schwenkt.

Am Schlusse des „Pot-Bouille" sagt die eine Zofe zur

andern, welche fortgehen und „une pareille baraque de maison“ verlassen will: „Mon Dieu! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie!“

Wenn man dies Urtheil auf die letzten Romane von Zola bezieht, so ist es jedenfalls zutreffend.

Neben diesem naturalistischen Roman, der die Physiologie der heutigen Gesellschaft mit allen ihren Auswüchsen behandelt, hat sich in Frankreich als eine Abzweigung dieser Hauptgattung ein Romangenre entwickelt, welches sich mehr der Zeitgeschichte zuwendet und das wir am treffendsten wohl als den „photographischen Zeitroman“ bezeichnen. Wenngleich Zola besonders in seinen Romanen „La curée“ und „Son Excellence Eugène Rougon“ Werke geschaffen hat, welche zu diesem Genre zu rechnen sind, so ist doch nicht er, sondern ein ihm an Talent sehr überlegener Autor, Alphonse Daudet, in seinen drei Romanen: „Le Nabab“, „Les rois en exil“ und „Numa Roumestan“, der Hauptvertreter dieses photographischen Zeitromans. Sein Vorläufer aber ist jenseit des Kanals zu suchen; es ist Benjamin D'Israeli, der noch in seinem letzten Werk „Endymion“ in ausgeprägtester Weise dieses eigenartige Romangenre cultivirte, während er bereits vor vielen Jahrzehnten im „Vivian Grey“, „Coningsby“ und andern Romanen die ersten Anläufe dazu genommen hat, der Zeitgeschichte den Spiegel im Rahmen des Romans vorzuhalten.

Offenbar entspricht der Zeitroman am meisten den Aufgaben der Romandichtung: den historischen Roman kann man nur mit Einschränkung gelten lassen, nur insoweit als er eine der Gegenwart verwandte Zeit mit ihren Bestrebungen und Kämpfen darstellt. Der archäologische oder der Costümroman ist jetzt beliebt: doch ist dies nur eine Mode oder Marotte des Publikums, das sich ja auch gern einmal ein ethnographisches

Museum oder irgend ein Antiquitätencabinet ansieht und selbst die herumkrabbelnden und schwimmenden Wunder eines Aquariums mit Antheil betrachtet, wenn es nur mit den gelehrten Namen verschont bleibt. Die Gelehrsamkeit, wir wollen nicht einmal sagen die Wissenschaft, spielt in diesem ganz honnetten Genre der Zwitterdichtung eine ebenso große Rolle wie die Poesie. Und warum soll sich das Publikum nicht in angenehmer Weise unterrichten lassen, nicht seine Kenntnisse der Geschichte und Culturgeschichte spielend vermehren? Behandelt ein dichterisches Talent solche Stoffe, so wird es auch in diesen Romanen oder Erzählungen an Licht- und Silberblicken der Poesie nicht fehlen. Dennoch sind die Zeiten vorüber, wo man die Flucht aus der Gegenwart für alle echte Poesie obligatorisch machen wollte, und wenn man jetzt bei dem Molo von Karthago, bei den ägyptischen Pyramiden, in den römischen Arenen, in den alten Burgen der Thüringer gern verweilt, sobald nur ein wohlunterrichteter Autor diese Scenerie mit freierfundener Handlung belebt, so hat man dabei keineswegs die feste ästhetische Ueberzeugung von der Alleinberechtigung solcher in die Vergangenheit sich vertiefender Poesie, sondern nur den wohlthuenden Nebengedanken, daß man bei dieser Romanlektüre zugleich einen Einblick gewinnt in das Leben und Treiben, in die Sitte und Kunst alter Völker. Und trotz aller bunten poetischen Maskeraden bleibt doch immer der selige Jean Jacques Barthélemy, der Verfasser der „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“, der Ahnherr dieser archäologischen Romane, wenn auch in der Mischung von dichterischer Erfindung und culturhistorischer Schilderung neuerdings ein größeres Gleichgewicht hergestellt wurde als in dem Werke des alten Pariser Akademikers, welcher den Schwerpunkt mit ausgesprochener Absichtlichkeit auf die Darstellung von Land und Leuten im Alterthum legte.

Der Zeitroman kann sich ganz auf dem Gebiet freier Er-

findung bewegen; dann gibt unser Culturleben ungezwungen den Hintergrund dazu her: das Leben der verschiedenen Stände, die Conflicte der Meinungen und Vorurtheile, vorzugsweise aber die psychologischen Entwickelungen in den Tiefen des Gemüths. Allen diesen Vorgängen auf dem Gebiete des Privatlebens leuchtet die Sonne des 19. Jahrhunderts; es bedarf dazu keiner besondern Beleuchtungseffecte; wie wir selbst, so wandeln auch die Personen der Romane in ihrem Lichte, und so viele Fehler dieselben sonst aufweisen mögen, der Anachronismus wird nicht dazu gehören. Einen Schritt weiter geht der Zeitroman, wenn er ganze sociale Klassen schildert, wie dies in den Hauptromanen von Eugène Sue der Fall ist, die aber nirgends den Bereich freier Erfindung verlassen und mit keinerlei Porträtmedaillons den Fries ihrer contes bleus unterbrechen. Das gilt auch von Victor Hugo's „Les misérables", wo nur einmal eine historische Skizze mit dem imperatorischen Charakterkopf sich in die Handlung einschiebt. Dergleichen episodische Porträtzeichnungen mit dem Crayon und der Kreide finden sich auch in manchen deutschen Romanen, wie z. B. in Meißner's „Schwarzgelb". Tritt aber eine solche Episode in den Vordergrund, nimmt sie gar einen größern Raum ein oder besteht ein ganzes Werk nur aus einer Mosaik solcher der Zeitgeschichte entlehnter Motive, Vorgänge und Charaktere mit unzweideutiger Bezeichnung der handelnden Personen mit ihrem ganzen Namen, so erhalten wir den „photographischen Zeitroman ohne Retouche".

Dies Genre ist besonders in Deutschland angebaut worden: man übertrug den geschichtlichen Roman ohne weiteres auf die Gegenwart. Wie man Karl den Großen, Richard Löwenherz, Friedrich den Großen in jenen Romanen sprechen ließ, so in dem Zeitroman Napoleon III., Bismarck, Garibaldi, und nicht gelegentlich einmal, sondern recht ausführlich in langen Kapiteln. Ebenso lang wie die Gespräche waren die Personalschilderungen.

Der eigentliche Schöpfer dieses Romans war der Kreuzzeitungsmann und Postsecretär Goedsche, den wahrscheinlich Louis Schneider, der vielgewandte, mit seinen Wahrnehmungen und Aufzeichnungen unterstützte: der ehemalige Schauspieler war, wenn auch in untergeordneter Stellung, mit vielen hochgestellten Persönlichkeiten in nahe Beziehung gekommen, und besaß das Talent, markirte Eigenthümlichkeiten ihnen abzulauschen; überdies war er ein Polyhistor von erstaunlichen Kenntnissen auf den verschiedensten Gebieten, bewandert in den neuen Sprachen, in der Völkerkunde, in der Kunde des Militär- und Festungswesens. Galt doch lange Zeit hindurch Louis Schneider für den Verfasser jener unter dem Pseudonym John Retcliffe herausgegebenen Romane „Sebastopol", „Nena Sahib", „Villafranca", während er doch wohl dem Verfasser nur seine reichhaltigen Privatarchive öffnete oder in Privatgesprächen die interessantesten und nützlichsten Mittheilungen machte. Die Phantasie Goedsche's, die sich schon im Zuschauer der „Kreuzzeitung" als sehr anregungsfähig bewiesen hatte, indem sie den Vertretern der liberalen Parteien manche compromittirende Fiction an die Rockschöße hing, wurde durch diese Fülle von Thatsachen und Notizen so befruchtet, daß sie eine Reihe mehrbändiger Romane mühelos producirte. Und diese erschienen noch dazu in der volksthümlichen Form der Colportageromane und erlangten dadurch eine Verbreitung, welche diejenige der jetzigen Moderomane von Freytag und Ebers noch bei weitem übertraf. Von der Hütte bis zum Schloß wurden sie gekauft und gelesen, ja eine Zeit lang verschlungen. Man sprach damals von „Nena Sahib", wie man jetzt von „Ingo und Ingraban" spricht oder wenigstens bis vor kurzem gesprochen hat: denn auch die „Ahnen" werden bald dem Ahnensaal der Literatur angehören. Es war indeß nicht das brennende Interesse der Actualität allein, das diese Romane so beliebt machte: sie hatten in der That eine blendende, phantasievolle Decoration,

waren reich an bunten, crassen Abenteuern und verschmähten nicht Schilderungen von glühender Sinnlichkeit, von Nuditäten und gewagten Situationen, welche indeß damals selbst in der Zeit der crassesten Reaction nicht die Aufmerksamkeit des Staatsanwalts erregten.

Einen nicht minder bedeutenden Erfolg trug Gregor Samarow (Oskar Meding) mit seinen photographischen Zeitromanen davon; auch hier fehlte jede Retouche; es waren die Namen aus den Zeitungen, die Gesichter aus den illustrirten Blättern; es waren die hervorragendsten weltbekannten Persönlichkeiten, die in diesen Romankapiteln figurirten. Doch Oskar Meding hatte Gelegenheit gehabt, diese Männer alle von Angesicht zu sehen; er hatte als Agent des Königs von Hannover in schwierigen Zeitverhältnissen mit den meisten selbst verhandelt, und so hatten seine Romanschilderungen zum Theil den Werth zeitgenössischer Memoiren, indem er die Resultate seiner eigenen Anschauungen und Beobachtungen in ihnen verwerthete. Offenbar besitzt Meding Talent zur Porträtzeichnung; er weiß die Eigenart der Persönlichkeiten scharf zu erfassen und wiederzugeben. Lucian Herbert trat in die Fußstapfen Gregor Samarow's, besonders in dem Werke „Napoleon III. und sein Hof".

Was nun diesen nicht retouchirten Photographieroman aus der Gegenwart betrifft, so ist seine ästhetische Berechtigung in keiner Weise anzuerkennen. Schon bei dem historischen Roman hat die Aesthetik mit Recht dagegen Bedenken geäußert, daß zu seinen Helden große weltgeschichtliche Charaktere gewählt werden; denn wie es für den Kammerdiener keine Helden giebt, so giebt es auch solche nicht für den geschichtlichen Roman, der die seinigen gleichsam aus- und anzieht, in dem ganzen Detail ihrer Lebensführung beobachtet und schildert und so das historisch Bedeutende, das in der Initiative großer Thaten liegt, nur abzuschwächen vermag. Für den Dramatiker dagegen, der in

das Innere herabsteigt und das Aeußere mehr dem Garderobier und Decorationsmaler überläßt, sind diese großen geschichtlichen Charaktere geschaffen. Gilt jenes Bedenken indeß schon dem Roman, der in der geschichtlichen Vergangenheit spielt, so tritt es noch mehr hervor gegenüber lebenden Zeitgenossen, deren Bedeutung in Romankapiteln nur verkümmert werden kann. Der genrehafte Aufputz gehört als Relief an das Piedestal, nicht an die Statue selbst, die er entstellen würde. Vor allem aber ist diese Handgreiflichkeit unverhüllter Lebenswahrheit ein störender Eingriff in das Reich der Dichtung, deren Grenzlinien gegen die Zeitung hin dann vollständig zerfließen. Nicht blos das Bild, sondern auch das Modell wird gleichsam mit auf die Ausstellung geschickt, und jedermann ist zu Vergleichen berechtigt; das Geheimniß des Ateliers wird dem großen Markte verrathen. Und was diese Bismarck und Garibaldi im Roman sprechen, das ist ja am Schreibtisch der Romanautoren ersonnen worden: man hat immer das Gefühl, als müßten die Bismarck und Keudell, diese hohen Diplomaten in Amt und Würden, auftreten und erklären: „Liebster Meding, es ist uns ja gar nicht eingefallen, das gethan oder gesprochen zu haben, was Sie uns thun und sprechen lassen: wie kommen Sie dazu, uns zu Ihrem Sprachrohr zu machen? Wir haben genug an unserer geschichtlichen Verantwortung; wir brauchen nicht noch die Verantwortung für Ihre Romankapitel zu übernehmen." Die fließende Grenze zwischen Wahrheit und Dichtung wird von dem Lesepublikum nicht wahrgenommen werden. In der That entsteht aus dieser Mischung der beiden Elemente eine unvermeidliche Confusion, sobald es sich um Lebende handelt, die noch unter uns wandeln. Die Unfreiheit und Gebundenheit des Romanautors ist ihnen gegenüber so groß, daß von einer freien schöpferischen Phantasie nicht die Rede sein kann. Der Romanautor ist dann im Grunde nicht viel mehr als ein wenig gewissenhafter Memoirenschreiber. Der letztere respectirt das

Thatsächliche und thut nichts hinzu als das Urtheil und die Schilderung; jener aber giebt noch Werch von seinem eigenen Spinnrocken hinzu, legt seinen Helden selbsterfundene Meinungen in den Mund und giebt ihrem Bilde so einen schielenden Zug. Auch wird er nicht umhin können, uns meistens einen wohlgeordneten Katalog ihrer Eigenschaften zu geben, ähnlich dem Menageriewärter, der mit dem Stocke von einem Käfig zum andern geht und gewichtig ausruft: „Das ist der Löwe, er ist gelb und großmüthig!"

Das Gefühl der poetischen Unzulänglichkeit solcher Darstellungsweise hat jedenfalls den in England, besonders aber in Frankreich zur Herrschaft gelangten „photographischen Zeitroman mit Retouche" hervorgerufen, eine ganz eigenthümliche Romanform, deren Wesen in der Mystification beruht. Die Offenherzigkeit des Zeitungsromans ist in Acht und Bann gethan; hier werden nicht die Persönlichkeiten und größern Namen offen ausgespielt, sondern sie erscheinen in einer Maske und lassen sich errathen. Sie sind es und sind es wieder nicht, je nachdem es dem Dichter beliebt; er hat keine Verantwortlichkeit gegenüber dem Original, das er sich ja für seine Portraitstudien zurechtmacht und zurechtrückt: er stiehlt sich einzelne Züge von ihm, giebt zum Gesicht ein anderes Costüm oder zum Costüm ein anderes Gesicht. So wahrt er sich seine poetische Freiheit und läßt auch die Zeitgeschichte im blauen Duft des Märchens erscheinen. In ästhetischer Hinsicht frei und ungebunden, übernimmt er aber eine Verantwortung gerade der Zeitgeschichte und ihren feststehenden Daten gegenüber. Auch diese Behandlungsweise gewinnt etwas Schielendes, was den Leser beunruhigt; denn da jedes Genealogische Taschenbuch die Fürsten und Prinzen aller Höfe auf das genaueste angiebt, da man aus den Zeitungen und den aus ihnen entnommenen Darstellungen der neuern Geschichte nicht blos bis auf das Jahr, sondern auch bis auf den Tag die Dauer eines jeden

einzelnen Ministeriums an den Fingern herzuzählen weiß: wo in aller Welt ist der Platz für Phantasiefürsten und Phantasieminister, die ihre Kronen und ihre Portefeuilles gleichsam nur aus dem Tintenfaß des Romanciers schöpfen? Der sachliche Tic läßt dem Leser keine Ruhe; er vergleicht die Daten des Romans mit den Daten der Geschichte: wenn sie übereinstimmen, so läßt er sich allenfalls die vorgenommene Maske des Romanhelden gefallen; stimmen sie aber nicht überein, so ist er nicht abgeneigt, der Phantasie des Autors eine geschichtliche Fälschung schuld zu geben: mindestens beunruhigt ihn das Phantasiegebilde, das sich wie ein buntbeleuchtetes Dunstgewölke verhüllend über die klaren Umrisse bekannter Persönlichkeiten und Oertlichkeiten legt. Selbst bei den liberalsten Zugeständnissen an das Recht der freien Erfindung, mit den Dingen und Personen dieser Welt so ungenirt wie möglich umzuspringen, wird bei dem Leser ein Rest von Unbefriedigung zurückbleiben, der immer aus einem ungelösten Räthsel hervorgeht oder aus einem Schachproblem, das mehrere Nebenlösungen zuläßt.

In dem von Gutzkow erfundenen Roman des Nebeneinander ist zuerst diese Maskirung zeitgeschichtlicher Persönlichkeiten in Anwendung gebracht worden; aber dies gilt nicht von den Hauptpersonen. Der Fürst in „Die Ritter vom Geiste", in dem Staat des Treubundes, kann doch kein anderer sein als Friedrich Wilhelm IV., und auch andere Persönlichkeiten jener in dem Roman geschilderten Epoche, wie z. B. Radowitz, sind unter einer Maske portraitirt. Das Verschmelzen der Actualität mit dichterischen Visionen, wie es am Schluß des „Zauberer von Rom" stattfindet, gehört schon zu den poetischen Licenzen, die in einem das Leben der Gegenwart schildernden Roman unstatthaft sind; denn daß auf Pius IX. Bonaventura als Papst folgen sollte, ist doch eine allzu kühne Hypothese der Dichtung; Phantasiegestalten sitzen nicht auf

Petri Stuhl, und wir können den Dichter jetzt corrigiren, da der jetzige Papst mit einem Bonaventura nicht die geringste Aehnlichkeit hat.

Auch in Spielhagen's Roman „In Reih' und Glied" ist das Modell unverkennbar, das dem Dichter für seinen Helden Leo gesessen hat: es ist Ferdinand Lassalle, wenn auch die biographischen Voraussetzungen gänzlich verschiedene sind; doch das Streben, den Staatssocialismus mit Hülfe der maßgebenden Staatsmächte zu begründen, und die Abenteuer, welche den Abschluß für das Leben des Helden bilden, erinnern fortwährend an den philosophischen Agitator. Die Phantasie, die sich an den geschichtlichen Daten zu orientiren sucht, wird darauf hingewiesen, in dem Monarchen, an welchen sich Leo's Zukunftspläne wenden, den König Friedrich Wilhelm IV. zu suchen; doch bei manchen Eigenschaften, die sich mit den geschichtlichen des Monarchen decken, findet man wieder andere, welche im Widerspruch zu ihnen stehen oder nur leise an dieselben anklingen. So bleibt auch hier die Unbefriedigung zurück, welche jede halbe oder ganze Mystification erzeugt. Das Schlimme ist, daß dieselbe in diesem geistvollen und spannenden Roman die Hauptheldeu selbst betrifft. In Spielhagen's „Sturmfluth" treten nur episodische Figuren aus der Zeitgeschichte auf: hier ist von einem Errathen weiter nicht die Rede; der Abgeordnete Lasker deckt sich von Kopf bis zu Fuß; er erscheint mit vollkommen gelüftetem Visir, mit seinem vollen Namen, und Excellenz Windthorst wird zwar nicht mit diesem eingeführt, doch ihr Incognito ist vollkommen durchsichtig.

Wenn D'Israeli die maskirte Actualität in seinen Romanen vorzugsweise pflegte, so lag dies an der ganzen eigenartigen Bedeutung dieses Staatsmannes, bei dem das unermüdliche Correlat einer phantasievollen Politik die politische Lebenswahrheit seiner Romanphantasien war. Der Romancier und der Politiker waren bei ihm untrennbar verschmolzen;

einige seiner Romane waren politische Programme und seine politischen Programme oft schwunghafte Zukunftsromane.

Trotz dieser Vorläufer in England und Deutschland ist doch erst der neuere französische Roman, namentlich das Kleeblatt der drei hervorragendsten Daudet'schen Romane, für die ganze Richtung tonangebend geworden. Sehr kühn war schon Zola vorgegangen in seinem Roman „Son Excellence Eugène Rougon", indem er hier den Kaiser Napoleon mit voller Porträtähnlichkeit, den Herzog von Morny unter einer Maske darstellte, in seinem Helden aber wieder in die Kapitel seines Romans eins jener phantastisch-historischen Fabelwesen verwebte, deren Berechtigung wir in Frage stellen. Die mehrfache Anknüpfung an feststehende geschichtliche Daten macht den Helden zu einer jener „schwankenden Gestalten", mit denen die Phantasie sich keinen Rath weiß. Rougon wird Minister nach dem Attentat Orsini's auf den Kaiser: man sucht Rougon auf der damaligen Ministerliste und findet ihn nicht; ist Rougon ein Typus, den der Romandichter aus der imperialistischen Epoche herausgerissen hat, so kann er diesen Typus nicht zu einer historisch controlirbaren Persönlichkeit machen; ist Rougon ein Porträt, vielleicht nach dem Modell des Ministers Rouher entworfen, so werden die Unähnlichkeiten jedenfalls größer sein als die Aehnlichkeiten, und die freie Erfindung der zum Theil crassen Familienscenen würde ja auf das Piedestal des vielgenannten Staatsmannes ganz ungehörige Reliefbilder meißeln. Im ganzen hat aber Zola sich nur ausnahmsweise in die geschichtliche Sphäre gewagt: er hat sich die Originale für seine photographische Darstellung dagegen oft in den niedrigsten Kreisen des socialen Lebens gesucht.

Ganz anders Alphonse Daudet, ein Autor, der, über den oft brutalen Realismus Zola's erhaben, in seinen Werken eine phantasie- und gemüthvollere Darstellungsweise an den Tag legt. Daudet begann mit Gedichten und Skizzen, Schilde-

rungen und Novellen von einer oft wunderbaren Feinheit der Aquarellmalerei, bis er in seinem Roman: „Fromont jeune et Risler aîné", für den er seitens der Akademie den Jouypreis erhielt, sich mit einem Schlage unter den Romanschriftstellern Frankreichs die erste Stelle eroberte.

Auf diesen Roman folgten einige Novellensammlungen; in einer derselben: „Robert Helmont. Etudes et Paysages", finden sich zwei zeitgeschichtliche Studien: „Le Nabab" und „La mort du Duc de M . . ."; es sind dies die Farbenskizzen zu dem breit ausgeführten Gemälde „Le Nabab. Moeurs parisiennes"; ja die Schilderung des Todes des Herzogs von M . . . ist fast wörtlich aus jener Studie mit aufgenommen. Zwischen den getrennten Skizzen hat der Autor einen Zusammenhang herzustellen unternommen, die Helden derselben in nähere Beziehung gebracht und durch eine reichbelebte Zwischenhandlung ein Gemälde geschaffen, welches die Bezeichnung „Moeurs parisiennes" mit Recht verdient, von den drei letzten Werken des Autors als das vorzüglichste und abgeschlossenste, über die bloße Sittenschilderung hinaus auch als ein Zeitroman aufgefaßt werden kann.

Aus dem Modell macht Alphonse Daudet kein Hehl, wie er uns überhaupt den vollen Einblick in sein Atelier gestattet: er hat ja bereits durch seine Studie klar bewiesen, daß es sich um die Schilderung einer Persönlichkeit handelt, die nicht aus dem Kopfe des Dichters entsprungen ist, sondern in dem realen pariser Leben eine Rolle gespielt hat. Der Autor giebt dies auch in der Vorrede zu, in der „Déclaration", die er den spätern Auflagen seines Werkes vorausschickte; denn indem er das Recht des Romanschreibers und die Unverantwortlichkeit desselben, was die Treue gegenüber irgend einem Original betrifft, vertheidigt, wehrt er eigentlich nur den Vorwurf ab, ein Pasquill geschrieben zu haben, den Vorwurf der Undankbarkeit gegen Persönlichkeiten, mit denen er in näherm Verkehr

gestanden, denen er zum Dank verpflichtet war, obschon er doch nicht in Abrede stellt, im wesentlichen nach der Natur gezeichnet zu haben. Diese Vorrede in ihrem Schwanken zwischen Zugeständniß und Verleugnung charakterisirt das Wesen des photographischen Zeitromans, ohne ästhetische Analyse und Begriffsbestimmung, blos durch die Thatsache, wie der Autor sich drehen muß, um an den Klippen desselben vorüberzukommen, so deutlich und scharf, daß wir nicht umhin können, sie hier vollständig mitzutheilen.

„Vor hundert Jahren", sagt Daudet, „schickte Le Sage folgende Worte seinem „Gil Blas" voraus: „Wie es Personen gibt, die nicht lesen können, ohne von den lasterhaften oder lächerlichen Charakteren, die sie in den Werken finden, sogleich die Anwendung zu machen, so erkläre ich diesen böswilligen Lesern, daß sie unrecht haben, die Porträts, die sich in dem vorliegenden Buche finden, auf irgendjemand zu beziehen. Ich erkläre öffentlich: ich habe mir nur vorgenommen, das Leben der Menschen so zu schildern, wie es ist."

„So weit auch mein Roman hinter dem von Le Sage zurückstehen mag, so hätte ich doch gewünscht, eine ähnliche Erklärung auf der ersten Seite des „Nabab" gleich nach seiner Veröffentlichung zu bringen. Mehrere Gründe hielten mich davon ab: zunächst die Furcht, daß man solcher Mittheilung zu sehr den Anschein geben könnte, als wolle sie das Publikum anlocken und seine Aufmerksamkeit erzwingen. Dann dachte ich auch nicht entfernt daran, daß ein Buch, das nur aus rein literarischem Interesse geschrieben war, so plötzlich diese anekdotische Bedeutung gewinnen und mir eine solche lärmende Masse von Reclamationen zuziehen könne. In der That, es hat sich wohl niemals etwas Aehnliches zugetragen. Nicht eine Zeile meines Werkes, nicht nur seine Helden, nicht einmal eine der blos silhouettirten Persönlichkeiten, welche nicht Anlaß zu Anspielungen, zu Protesten gegeben hätte. Der Autor mag

sich vertheidigen, mag schwören so viel er will, daß sein Roman keinen Schlüssel hat: jeder schmiedet mindestens einen dazu, mit dessen Hülfe er das Schloß zu öffnen sich anmaßt. Alle diese Typen müssen gelebt haben, ja sie leben noch, identisch von Kopf bis zu Fuß. Montpavon ist der und der, nicht wahr? Die Aehnlichkeit von Jenkins ist frappant. Der eine ärgert sich, mit dabei zu sein, der andere darüber, daß er's nicht ist, und mit Hülfe dieser Skandalsucht haben selbst zufällig gleichlautende Namen, so verhängnißvoll in dem neuen Roman, die ebenso zufällig gewählten Bezeichnungen der Straßen und der Häusernummern eine Art von Identität solchen Gestalten gegeben, die aus tausend im wesentlichen frei erfundenen Zügen geschaffen sind.

„Der Autor hat zu viel Bescheidenheit, um diesen ganzen Lärm auf sein Conto zu nehmen. Er weiß, welchen Antheil daran die freundschaftlichen oder hinterlistigen Indiscretionen der Journale gehabt haben, und ohne den einen mehr zu danken, als ihnen zukommt, ohne den andern deshalb maßlos zu Leibe zu gehen, findet er sich in sein geräuschvolles Abenteuer wie in etwas Unvermeidliches und hält es nur für Ehrensache, zu versichern, bei zwanzig Jahren Arbeit und literarischer Redlichkeit, daß er diesmal so wenig wie sonst dies Element des Erfolges gesucht habe.

„Indem er seine Erinnerungen durchblättert, das Recht wie die Pflicht jedes Romanschreibers, rief er sich eine merkwürdige Episode des kosmopolitischen Paris zurück, die vor 15 Jahren spielte. Das Romantische einer ebenso blendenden wie flüchtig vorübergehenden Erscheinung, welche wie ein Meteor den Pariser Himmel durchkreuzte, hat offenbar für den „Nabab", dies Gemälde der Sitten, die gegen Ende des second empire herrschten, die Grundzüge gegeben (servi de cadre). Aber um diese Situation, um bekannte Abenteuer, die jeder ein Recht hatte zu studiren und sich in die Erinnerung zurückzurufen . . .

welche Phantasien hat da der Autor gruppirt, welche Erfindungen, welche Stickereien, besonders welchen Aufwand beständiger, reicher, fast unbewußter Beobachtung, ohne die es ja keine Verfasser von Phantasiewerken geben kann. Um sich übrigens einen Begriff zu machen von dieser krystallisirenden Arbeit, welche die einfachsten Umstände aus der Wirklichkeit in das Reich der Dichtung, aus dem Leben in den Roman überträgt, genügt es, den „Moniteur officiel" des Februar 1864 aufzuschlagen und eine gewisse Sitzung des Corps législatif mit dem Gemälde zu vergleichen, das ich in meinem Buche von derselben entwerfe. Wer hätte erwarten können, daß nach so vielen Jahren das kurzlebige Paris das ursprüngliche Modell in der idealisirenden Darstellung des Romanschreibers wiedererkennen und daß sich Stimmen erheben würden, um denjenigen der Undankbarkeit anzuklagen, der keineswegs der beständige Tischgenosse seines Helden war, sondern nur, bei seinen seltenen Begegnungen mit ihm, ein Neugieriger, in dem die Lebenswahrheit sich blitzschnell abphotographirt und welcher aus seiner Erinnerung niemals die einmal fixirten Bilder verlöschen kann?

„Ich habe den Nabob im Jahre 1864 gekannt. Ich bekleidete damals eine halbofficielle Stellung, welche mich zu großer Zurückhaltung nöthigte in Bezug auf die Besuche, die ich bei diesem pomphaften und gastlichen Morgenländer machte. Später stand ich einem seiner Brüder nahe, doch damals quälte der arme Nabob sich in der Ferne ab in einem Buschwerk mit grausamen Dornen, und man sah ihn nur selten noch in Paris. Im übrigen ist es sehr peinlich für einen anständigen Menschen, mit den Todten abzurechnen und zu sagen: „Sie täuschen sich; obgleich er ein liebenswürdiger Wirth war, hat man mich doch selten bei ihm gesehen." Genüge es daher hier, wenn ich erkläre, daß, indem ich von dem Sohne der Mutter Françoise so spreche, wie ich gethan, ich ihn sympathisch machen wollte und daß der Vorwurf der Undankbarkeit mir in jeder Hinsicht

als eine Abgeschmacktheit erscheint. Dies ist so wahr, daß viele das Porträt zu sehr geschmeichelt finden, interessanter als das Original. Daher antworte ich ganz einfach: „Janſoulet hat auf mich den Eindruck eines Ehrenmannes gemacht; aber für alle Fälle, wenn ich mich hierin täusche, so halten Sie sich an die Journale, die Ihnen seinen wahren Namen genannt haben. Ich habe euch meinen Roman gegeben, als Roman gut oder übel, ohne Garantie für die Aehnlichkeit."

„Was Mora betrifft, so ist das freilich etwas anderes; man hat von Indiscretion, von politischer Abtrünnigkeit gesprochen. Mein Gott, ich habe ja daraus niemals ein Hehl gemacht. Ich war im Alter von 20 Jahren in dem Cabinet des hohen Staatswürdenträgers angestellt, den ich als Typus benutzt habe, und meine Freunde aus jener Zeit wissen, was ich damals für eine gewichtige politische Persönlichkeit war. Auch die Verwaltung hat gewiß eine sonderbare Erinnerung bewahrt an jenen phantastischen Beamten mit merovingischer Haarmähne, der immer zuletzt auf das Bureau kam, zuerst wieder fortging und niemals zum Herzog emporstieg, als wenn er ihn um Urlaub bitten wollte, der dabei sich einen unabhängigen Charakter und reine Hände bewahrte und mit dem Kaiserreich so wenig verwachsen war, daß an dem Tage, wo der Herzog ihm eine Stelle in seinem Cabinet anbot, der künftige Attaché glaubte, mit einer jugendlichen und rührenden Feierlichkeit erklären zu müssen, „daß er Legitimist sei".

„„Die Kaiserin ist es auch", erwiderte Se. Excellenz mit vornehmer Ruhe und impertinentem Lächeln. Mit diesem Lächeln hab' ich ihn immer gesehen; ich hatte dazu nicht nöthig, durch das Schlüsselloch zu gucken, und so habe ich ihn geschildert, so liebte er sich zu zeigen, ganz als Richelieu-Brümmel. Die Geschichte wird sich mit dem Staatsmann beschäftigen. Ich habe, indem ich ihn ganz von weitem in die Erfindung meines Romans verwebte, ihn als den Weltmann gezeigt, der er war

und sein wollte, und bin im übrigen ganz sicher, daß, wenn er noch lebte, es ihm keineswegs unangenehm sein würde, sich so dargestellt zu sehen."

Daudet gesteht also offen ein, daß er seine beiden Hauptcharaktere nach Modellen, nach Typen gearbeitet hat; er wehrt sich mit dem Recht des Romanschreibers gegen die Anklage, zu wenig geschmeichelte Porträts entworfen zu haben; doch diese Anklage gegen den Romanschreiber, die er mit Recht zurückweist, bleibt bestehen als eine Anklage gegen den Roman. Der Autor hat gewiß nicht auf die Neugier und den Skandal speculirt; doch indem er allgemein bekannte Typen aus der Gesellschaft wählte, hat er das Publikum in erster Linie herausgefordert, Parallelen zwischen dem Original und der dichterischen Copie zu ziehen. Das beeinträchtigt aber vollkommen die rein ästhetische Wirkung eines Romans. Dies Vergleichen, dies Räthsel- und Rebusrathen, dies Abmessen, wieviel der Erfindung, wieviel der Wirklichkeit angehört, sind geistige Thätigkeiten, welche vielleicht den Scharfsinn auf eine nicht unwillkommene Probe stellen, keineswegs aber den ruhigen Gesammteindruck ersetzen können, den eine abgeschlossene Dichtung machen soll; denn nichts widerspricht dem harmonischen Genuß derselben mehr, als die Nöthigung zu einer zerpflückenden Analyse.

Wir in Deutschland sind wohl davon überzeugt, daß die Vorgänge im Palais des Herzogs von Morny, die letzten Lebenstage und der Tod dieses weltmännischen Imperialisten mit vollständiger Wahrheit gezeichnet sind, wissen aber nichts davon, wieviel der Dichter in der Schilderung des „Nabab" von seinem Eigenen dazugethan. Was dessen Beziehungen zu Tunis betrifft, die Vorbeifahrt des Bei an seinem zu gastlicher Aufnahme eingerichteten Schloß, die Confiscation seines riesigen Vermögens und die dadurch über ihn hereinbrechende Katastrophe, so scheint es, als ob eine den spätern Auflagen des

Romans beigefügte Erklärung des Verlegers dies alles in das Bereich der freien Erfindung verweisen wolle; denn Herr Charpentier sagt: „Man hat uns mitgetheilt, daß die Regierung von Tunis, nach der Veröffentlichung des „Nabab“ im Feuilleton, darüber aufgebracht gewesen ist, darin Personen auftreten zu sehen, denen der Autor Namen und Sitten jenes Landes geliehen hat. Wir sind von Herrn Alphonse Daudet bevollmächtigt worden, zu erklären, daß die Scenen des Buches, in denen es sich um Tunis handelt, ganz der freien Erfindung angehören und daß er niemals die Absicht gehabt hat, auf irgend einen Würdenträger dieses Staates hinweisen zu wollen.“ Ob aber die Jugendgeschichte des Nabob und ob sein Tod auf Wahrheit beruht: darüber brauchen die deutschen Leser sich nicht den Kopf zu zerbrechen.

Jedenfalls ist dieser Nabob Jansoulet als dichterischer Charakter einer der originellsten und besten Figuren der französischen Romandichter. Wir sehen das Bild, und hier kann man wohl sagen, die Photographie steht gleich lebendig vor uns: der Riese, schwarzbraun von der Sonne, safrangelb, der Kopf in den Schultern steckend, die kurze Nase, die sich in dem geschwollenen Gesicht verliert, die krausen Haare wie eine Astrachanmütze auf eine niedrige, störrige Stirn gestülpt, die dickbuschigen Augenbrauen, die Augen eines auf der Lauer liegenden wilden Thieres: das alles macht den Eindruck eines von Raub und Beute lebenden Wilden. Glücklicherweise mäßigt die untere Hälfte des Gesichts, die doppelte, wulstige Lippe, die ein liebenswürdiges Lächeln voll Herzensgüte umschwebt, jenen wilden Eindruck. Nur in der Stimme, der Stimme eines Rhôneschiffers mit grobem südlichem Accent, zeigt sich wieder die niedere Herkunft des Mannes: er erzählt selbst seinen Gästen von seiner bettelhaften Jugend und von der Laufbahn, die er gemacht hat. Er kam nach Tunis mit einem halben Louis in seiner Tasche und kehrte zurück mit 25 Millionen,

abgesehen von seinem Palast in Tunis, seinen Schiffen im Hafen von Goulette, seinen Diamanten, seinen Edelsteinen, welche gewiß den doppelten Werth haben.

Köstlich ist die Schilderung, wie die Pariser Plünderung sich auf den Nabob stürzt. Der gute Doctor Jenkins, der Erfinder der arsenikhaltigen Gesundheitspillen, verlangt 150 Millionen Frs. für ein Kinderheim, Bethlehem genannt, wo die Kleinen mit Ziegenmilch genährt werden, und stellt ihm dafür das Kreuz der Ehrenlegion in Aussicht. Ein Verwaltungsrath der Caisse territoriale, die wieder in Fluß gebracht werden soll, und der Director dieser Gesellschaft, die auf die Ausbeutung der Schätze Corsicas ihr Hauptaugenmerk gerichtet hat, schwindeln dem Nabob Millionen, zunächst einen ersten Zuschuß von 400 000 Frs. ab: er erhält dafür die Zusicherung, in Corsica zum Deputirten gewählt zu werden. Und was soll nicht alles auf dieser Insel gegründet werden: Eisen-, Schwefel-, Kupferminen, Marmorbrüche, Korallen- und Austernfischereien, eisen- und schwefelhaltige Bäder, ungeheure Wälder von Lebensbäumen und Korkeichen und dazu ein Netz von Eisenbahnen, ein Curs von Packetschiffen. Der Journalist Moissard läßt sich seinen Artikel im „Messager“ über den Nabob, den Wohlthäter der Kindheit, bezahlen; dann meldet sich der Theaterdirector Cardailhac, der sein Theaterschiff mit Hülfe des Freundes flott machen will; ein Pfarrer der Provinz, der für den Bau seiner Kirche sammelt; der Gemäldehändler Schwalbach, der einen Hobbema aus der Galerie des Herzogs von Mora ihm für 20 000 Frs. verkauft. Alle diese Scenen erinnern lebhaft an Shakspeare's „Timon von Athen.“

Am weitesten in ihren Speculationen geht eine blasirte emancipirte Künstlerin Felicia, die den Nabob in ihrem Bildhaueratelier modellirt; sie will ihn, obgleich sie Gelegenheit hat, seine Häßlichkeit genau zu studiren, heirathen: so viele Millionen üben doch ihren Zauber aus. Da ergibt es sich zu ihrem

Schreck, daß der Nabob schon verheirathet ist — und bald trifft auch Madame in Paris ein. Die Zeichnung dieser üppigen, stumpfen Orientalin ist meisterhaft. Das ist ein Fleischklumpen mit einem hübschen, aber ganz entstellten Gesicht, mit todten Augen und herabsinkenden, wie Muscheln gestreiften Augenlidern, mit Diamanten und Edelsteinen überladen, wie ein indischer Götze. Sie muß in ihr Gemach getragen werden, findet aber Paris unerträglich, bleibt im Bette liegen, weint und heult in die Spitzen ihres Kopfkissens: die Fenster sind geschlossen, die Vorhänge herabgelassen, die Lampen brennen Tag und Nacht. Gegen ihre Apathie scheint es kein Mittel zu geben: da erscheint der Professor der Massage, Cabassu, ein starker, schwarzer, breitschulteriger Mann, unerschöpflich in den Geschichten der Pariser Serails ... und es begibt sich das Wunder, daß die Frau Nabob, nachdem er sie „geknetet" hat, an ihm Gefallen findet, und daß sie ihn ausschließlich in Dienst nimmt, mit ihm das Theater besucht und sich sogar von ihm Stücke vorlesen läßt, die ihr der Director Cardailhac zu diesem Zwecke einsendet. Das Familienleben des Nabob, die Erziehung seiner Kinder ist in einer Reihe origineller Bilder geschildert.

Was aber ist aus den Millionen des Krösus aus Tunis geworden? Was aus dem verheißenen Lohn für seine mehr als fürstliche Freigebigkeit? Mit ironisch lächelnder Miene führt uns der Dichter in das Bethlehem des Doctor Jenkins: die Schilderung dieser Kinderanstalt, welche an ähnliche Schilderungen in „Nicholas Nickleby" von Dickens erinnert, ist in ihrer Art meisterhaft: der Nabob und ein Vertreter der Regierung besuchen dies Kinderheim, zu welchem der erste so reiche Kapitalien beigesteuert hat. Obschon für diesen Besuch alles vorbereitet ist, alle Schäden verdeckt sind, die ganze Mißwirthschaft verschleiert ist, lassen sich doch die armen kranken oder sterbenden Kinder nicht ganz aus dem Wege räumen: bei aller

Ironie schwebt ein Schatten von Wehmuth über diesen Genrebildern, und nicht ohne Rührung sehen wir diese mit Ziegenmilch aufgenährten Kleinen in ihrer ganzen verkümmerten Existenz. Die Consequenzen dieses Besuches selbst aber sind sehr ironisch beleuchtet. Der Nabob träumt von dem ihm verheißenen Orden: in der That bleibt der Besuch des Regierungsbeamten in Bethlehem nicht ohne Folge, doch nicht der Nabob wird decorirt, sondern der Arzt der Heilanstalt, der Doctor Jenkins, der mit dem Gelde des Millionärs sich ein Bändchen ins Knopfloch gezaubert hat.

Die Millionen, die er für die Caisse territoriale hergegeben, sichern ihm wenigstens die Wahl in Corsica. Die Zustände dieser Insel, welche Daudet selbst bereist hat, noch als er in Morny's Diensten war, strafen die Reclamen jener Caisse Lügen: mit vielem Humor sind die Steinbrüche, die Eisenbahnen und andere Communicationen der Insel geschildert, vor allem auch die mit Hülfe des Brigantaggio inscenirten Wahlen. Gleichviel, der Nabob ist gewählt, ist Volksvertreter: ein Lichtblick in seinem Leben. Nun kann der Bei von Tunis, der ganz in den Händen seines Gegners, des Bankiers Hermerlingue, ist, nicht so ohne weiteres seine Güter confisciren. Hat jener ihm doch eine schmerzliche Enttäuschung bereitet: auf dem Schloß des Nabob im Süden war alles zum Empfang des durchreisenden Herrschers festlich eingerichtet, die ganze Bevölkerung auf den Beinen, er selbst mit seinen angesehenen Freunden auf dem Bahnhofe: da braust der Zug vorüber, und der Nabob hat noch gerade Zeit, im Coupé seinen erbitterten Gegner, den Bankier Hermerlingue, zu bemerken. Immerhin — er ist gewählt und hat das Vollgefühl seiner Bedeutung. Da begibt sich das Unverhoffte: seine Gegner bestreiten die Gültigkeit seiner Wahl. Trotz seiner Vertheidigungsrede wird dieselbe cassirt: diese parlamentarische Haupt- und Staatsaction erhält dadurch eine poetische Illustration, daß die Mutter des

Nabob, Francoise, eine Frau aus dem Volke, derselben beiwohnt, so daß der Eindruck, den die Verhandlungen auf das Gemüth dieser Frau machen, auch im Gemüth der Leser hervorgerufen wird. Originell ist die Begegnung des Jansoulet mit seinem eifrigsten Gegner, dem Bankier Hermerlingue, auf dem Père-Lachaise, die Versöhnung derselben, die aber dadurch resultatlos bleibt, daß Frau Hermerlingue zur Bedingung des Friedens den Besuch der üppigen und trägen Orientalin, der Frau des Nabob, in ihren Salons macht. Die stolze Dame aber weigert sich entschieden, dahin zu kommen. Noch eine trübe Erfahrung muß der Nabob mit dem Journalisten Moissard machen: nachdem er einen neuen Erpressungsversuch desselben abgeschlagen, wird er von ihm in der Zeitung mit dem erbittertsten Hohn angegriffen, und er selbst rächt sich an ihm durch einen Angriff auf offener Straße, als er im Cabriolet mit seiner Schönen vorüberfährt. Die öffentliche Meinung ist indeß gegen den Nabob aufs äußerste empört, und als er in seiner Loge im Theater erscheint, hat er das volle Gefühl dieser feindseligen Stimmung, das ihn so aufregt, daß der Schlag ihn rührt.

Das ist der Held der einen frühern Skizze Daudet's: der Held der andern war der Herzog von Mora; die Beziehungen zwischen den beiden sind nicht gerade tiefgehender Art, und es ist dem Dichter nicht gelungen, beide Charaktere durch eine spannende Verwickelung zu verknüpfen. Der Herzog von Morny ist ein beliebtes Modell des neufranzösischen Romans: auch Emile Zola hat ihn als solches benutzt. Er war der glänzendste Abenteurer der imperialistischen Gesellschaft; Daudet, der in seinem Bureau gearbeitet, gibt jedenfalls ein treues Bild seines Lebens und Sterbens: das letztere ist von tiefergreifender Tragik; der durch die Arsenikpillen des Doctor Jenkins mit krankhafter Lebendigkeit aufrecht gehaltene alternde Staatsmann, mit seinen Liebesabenteuern, seiner hastigen, nie die Sätze vollendenden

Sprechweise, seiner unerschütterlichen Ruhe und Vornehmheit, seiner sarkastischen Ueberlegenheit, jeder Zoll ein Cavalier, tritt uns mit photographischer Lebenswahrheit entgegen: die Sterbescene sowie das Leichenbegängniß sind jedenfalls ganz nach der Natur gezeichnet. Der Freund des Herzogs, Montpavon, dieser künstlich aufgeputzte und vergnügte Lebemann, der sich zuletzt selbst den Tod gibt, ist jedenfalls auch Porträt. Was den Biedermann Jenkins betrifft, diesen in den höchsten Kreisen der Gesellschaft so erfolgreichen Charlatan, so deutet Daudet in der Vorrede selbst an, daß man das Original zu diesem Nachbild gesucht hat und gefunden zu haben glaubte.

Soweit konnte Emile Zola den Roman von Daudet geschrieben haben, wenn auch Daudet oft eine wärmere Beleuchtung auf seine Scenen und Gruppen fallen läßt. „Le Nabab" enthält aber außerdem mehrere und ziemlich umfangreiche Partien, in denen die Eigenart Daudet's und der tiefere Zug seines Talents in einer für Zola unerreichbaren Schilderungsweise hervortritt. Daudet hat Humor, Humor im deutschen und englischen Sinne des Wortes, jenen Humor, der die lachende Thräne im Wappen führt, während Zola alles mit derselben Silhouettenscheere ausschneidet und es höchstens zu cynischen Sarcasmen bringt. Man kann von seiner Muse, um einen seiner Lieblingsausdrücke zu gebrauchen, sagen: elle ricane. Das fortwährende höhnische Grinsen ermüdet aber auf die Länge. Bei Daudet ist das ganz anders: „Le Nabab" enthält Jean Paul'sche Extrablätter; „Mémoires d'un garçon de bureau" sind köstliche Skizzen aus dem Bureau einer Schwindelgesellschaft, mit ebenso frischer Naivetät wie feiner Beobachtungsgabe dargestellt. Es sind dies Humoresken, wie sie allenfalls auch Dickens geschrieben haben könnte; es sind aber nicht die harten Grundstriche einschneidender Satire, sondern die feinen Haarstriche eines weichen Humors. Noch mehr gilt dies von allen Kapiteln, welche die famille Joyeuse be-

handeln; die Häuslichkeit des subalternen Angestellten, die kleinen Mädchen mit der „Mama", die sie bemuttert, die Liebe des verstoßenen Sohnes, des Photographen und dramatischen Dichters zu der einen, des Herrn de Géry zur andern: das alles ist in einer Fülle reizender, von warmem Gefühlshauch durchwehter Genrebilder dargestellt. Und gar die Figur dieses Joyeuse selber — ist dieser liebenswürdige Träumer nicht eine echt Jean Paul'sche Gestalt? Hier ist eine Innerlichkeit, die dem brüsken französischen Realismus ganz abhanden gekommen ist. Der alte Joyeuse, dem, um mit Herbart zu sprechen, eine Reihe von Vorstellungen über die Schwelle des Bewußtseins tritt, mit solcher Lebendigkeit, daß er stets das Erträumte zu erleben glaubt, mit lauten Aeußerungen des Affects hervorbricht und damit sich selbst aus seinem Traumleben aufweckt, ist eine so köstliche Figur und die Varianten seiner Traumassociationen sind so ergötzlich erfunden, daß man stets ein Wohlbehagen bester Laune empfindet, sobald diese Gestalt auf der Bildfläche des Romans erscheint.

„Wenn Joyeuse, durch den Faubourg Saint-Honoré zurückkehrend, auf dem Trottoir zur Rechten, auf dem er immer dahinschritt, den schweren Wagen einer Wäscherin, rasch dahinfahrend, erblickte, gelenkt von einer Frau vom Lande, deren Kind sich ein wenig vorneigte, auf einem Haufen Wäsche sitzend, so rief der brave Mann erschreckt aus: „Das Kind — geben Sie Acht auf das Kind!" Seine Stimme verlor sich im Lärm der Räder und seine Warnung im Geheimniß der Vorsehung. Der Wagen fuhr weiter. Er folgte ihm einen Augenblick mit dem Auge, dann setzte er seinen Weg fort, aber das Drama, das in seinem Geist begonnen, fuhr fort, sich zu entwickeln mit tausend Peripetien. Das Kind war heruntergefallen . . . die Räder drohten über dasselbe hinwegzugehen. Joyeuse sprang hinzu, rettete das kleine Wesen, das dem Tode so nahe war; nur die Deichsel traf ihn mitten in die Brust, und er sank

nieder, gebadet in seinem Blute. Hierauf sah er sich zum Apotheker gebracht, mitten in einer dichtgedrängten Menge. Man legte ihn auf eine Bahre, man trug ihn in seine Wohnung hinauf. Plötzlich hört er den herzzerreißenden Aufschrei seiner Töchter, seiner heißgeliebten, als sie ihn in diesem Zustande erblickten. Und dieser verzweifelte Schrei drang ihm ins Herz; er hörte ihn so deutlich im tiefsten Innern: „Papa, lieber Papa", daß er ihn selbst auf der Straße ausstieß, zum großen Erstaunen der Vorübergehenden, mit einer rauhen Stimme, die ihn aus dem Alp seiner Träume aufweckte."

Der warme Ton der Daudet'schen Darstellungsweise geht schon aus dieser kleinen Probe hervor; auch sie schon bestätigt, was sein Genosse und Rival, Emile Zola, von ihm sagt: „Der Reiz Alphonse Daudet's, der mächtige Reiz, der ihm eine so hohe Stelle in unserer zeitgenössischen Literatur verschafft hat, besteht in dem originellen Arom, das er jeder seiner Wendungen zu geben weiß! Er kann keine Thatsache erzählen, keine Persönlichkeit uns vorführen, ohne sich ganz in diese Thatsache und Persönlichkeit zu versetzen, mit seiner lebhaften Ironie und zarten Sanftmuth. Man wird eine Seite von ihm unter hundert andern herauserkennen, weil jede seiner Seiten ein eigenartiges Leben hat. Er ist ein Zauberer, einer jener Erzähler des Südens, welche das, was sie erzählen, uns vorspielen mit schöpferischen Geberden und einer Stimme, welche die Geister herbeibeschwört. Alles belebt sich unter seinen Händen, alles nimmt eine Farbe, einen Geruch, einen Ton an. Er weint und lacht mit seinen Helden, er duzt sie, er giebt ihnen solche Lebenswirklichkeit, daß man sie vor sich sieht, solange sie sprechen."

In demselben Aufsatz seiner Sammlung über „le roman expérimental" spricht Zola davon, wie Daudet mit seinem Werke verschmilzt und verwächst: „Bei dieser innigen Einheit kann man die Wirklichkeit der Scene und die Persönlichkeit des

Romanschriftstellers nicht mehr unterscheiden. Welches sind die vollkommen wahren, welches die erfundenen Details? Das ist gewiß schwer zu sagen. Zweifellos ist nur, daß die Realität der Ausgangspunkt war, die treibende Kraft, die den Romandichter mächtig vorwärts trieb; er hat dann die Wirklichkeit weiter verfolgt, die Handlung in demselben Sinne weiter entwickelt, indem er ihr ein specielles und nur ihm, Alphonse Daudet, eigenes Leben gab."

Wenn Daudet, indem er den Herzog von Mora als Romangestalt auftreten ließ, ein Portrait aus der Zeit des second empire schuf, zu welchem jedermann die Unterschrift von selbst ergänzte, so ist der König Christian in „Les rois en exil" eine Phantasiegestalt, ein Typus, und es muß nur Bedenken erregen, daß diese Phantasiegestalt in der allerneuesten Zeit auftaucht, wo für solche freie Erfindung kein Raum ist, soweit es zeitgeschichtlichen Persönlichkeiten gilt. Die Geographie und der genealogische Kalender protestiren gleichzeitig dagegen, daß es einen König von Illyrien giebt, dessen Hauptstadt den Namen Leybach führt. Es ist dies das politische Märchen, wie es Lord Beaconsfield zu erzählen liebt und ähnlich in seinem „Prinzen Florestan" erzählt hat; nur daß Prinz Florestan eine durchsichtige Maske für den Prinzen Louis Bonaparte war und die absichtlich umschleiernden märchenhaften Arabesken von jedem nur als eine Zuthat betrachtet wurden, die ein Nothbehelf der Romandichtung ist. König Christian von Illyrien aber ist nicht nach einem einzigen Modell gezeichnet: er ist eine freierfundene Figur, welche die von verschiedenen Modellen entlehnten Züge in sich vereinigt. Kommt so das freie poetische Schaffen mehr zu seinem Rechte als bei einer Photographie mit blos veränderter Namensunterschrift, so ist auf der andern Seite das Mißvergnügen lebhafter, welches sich bei der Versündigung gegen die Zeitgeschichte regt. Das Märchen als Wandnachbar der Zeitungen, beide gleichsam durch eine offene

Thür miteinander verkehrend: das ist ein in der Dichtung kaum zulässiges Verhältniß.

Die andern Könige und Prinzen des Romans sind freilich kenntlicher, wie der blinde König von Hannover mit seiner Tochter und der abenteuernde Prinz Carlos. Das sind im Roman pseudonyme Gestalten, deren wahren Namen man bald herauserkennt; freilich spielen sie nur eine sehr episodische Rolle.

König Christian, der Held des Romans, ist kein geschmeicheltes Bild; oft hat nicht die reine Schaffensfreude, sondern die Satire dem Autor die Feder geführt. Daudet erklärte dem Herzog von Morny gegenüber, daß er Legitimist sei, und doch ist kaum je eine schärfere Satire gegen die Legitimität geschrieben worden als dieser Roman. Gewiß, sie findet in demselben auch eine würdige Vertretung: die Königin Frédérique ist ihre begeisterte Muse; es ist dies eine edle, wahrhaft vornehme Frauengestalt, welche jede Spur der Entartung, die sich an das Königthum heftet, zu verbergen oder zu vertilgen sucht. Als sie den Gatten aufgeben muß oder dieser vielmehr sich selbst aufgiebt, da setzt sie alle Hoffnungen auf den einzigen Sohn, den sie mit unausgesetzter Sorgfalt hütet. Er ist nach der Entsagung Christian's der legitime Erbe; doch er ist krank, seine Krankheit nimmt zu. Sie besucht mit ihm den Arzt; nur eine gefährliche Operation, bei der es sich um Tod und Leben handelt, kann ihn wieder ganz gesund machen; krank aber kann er nicht seines Landes künftiger Herrscher sein. Alles drängt zur Operation. Doch bei ihr siegt die Mutterliebe; sie verzichtet auf alle ihre Hoffnungen, auf die große Aufgabe ihres Lebens, die Restauration der Dynastie. Damit findet auch der Roman seinen berechtigten Abschluß. König Christian, der Kämpfe und Belagerungen mit durchgemacht hat, alles im Interesse seiner königlichen Macht, ist zwar ein sehr ritterlicher und liebenswürdiger Fürst; aber im Exil, in der Weltstadt Paris, wird ihm das Königthum und die Legitimität unbe-

quem; er will sich amüsiren und geht auf Abenteuer aus. Gleich nach seiner Ankunft in Paris begiebt er sich in den Jardin Mabile; es dauert nicht lange, so hat er bereits eine ganze Chronik von Liebschaften aufzuweisen. In seiner Villa hat er ein Affenhaus; jeder seiner verlassenen Geliebten, die ihm lästig ward, schenkte er zum Abschied einen Bisamaffen: pour prendre congé. Ganz in der Nähe der Königin, in seinem eigenen Haushalt, unterhält er eine Liebschaft mit Colette von Rosen, der Freundin seiner Gemahlin, der Gattin eines jungen Mannes, der sein wärmster Anhänger und jeden Augenblick bereit ist, sich für ihn zu opfern. Colette, ein Pariser Bürgermädchen, das der Baron geheirathet, gab sich dem König hin, weil es eben der König war und der Glanz der souveränen Herrlichkeit sie blendete. Auch sie entgeht indeß ihrem Affen nicht. Der König entbrennt in Liebe für die Frau Tom Lévis', des falschen Engländers, des Allerweltsagenten. Diese Sephora gilt für keine leichte Eroberung. Prinz Axel, ein junger Roué, der Intimus des Königs, ist daran gescheitert. Der König wettet indeß um 2000 Louis, daß Sephora in einem Monat die Seine ist. In der That wird sie seine notorische Maitresse, und er macht sie zur Gräfin von Spoleto, ein Ausfluß seiner auch im Exil nicht erloschenen Souveränetät. Diese Gräfin aus dem Agenturbureau ist auch die Armida, welche den Rinaldo von kühnen Thaten abhält. Ein ritterlicher Kreuzzug soll ihm Land und Krone wiedererobern; es ist alles vorbereitet; Uniformen jeder Art sind gezeichnet für die illyrischen Freiwilligen, die Dragoner des Glaubens, die Grünhemden, die Küraſſiere des guten Rechts; ein Abschiedsfest ist gefeiert; die Getreuen sind vorausgeeilt; der König ist bereit, ihnen zu folgen; doch das ist nicht im Interesse des Gatten und Vaters der Sephora, welche bedeutende Summen vorgeschossen haben und ihren Gläubiger nicht entfliehen lassen wollen. Die Gräfin steigt mit in den Zug; in dem Waggon

in Fontainebleau spielt sie alle ihre Trümpfe aus, um den König herauszuschmeicheln; in der That, er läßt sich bestimmen, noch eine Liebesnacht in ihren Armen hinzubringen. Inzwischen werden von Paris aus die nöthigen Ordres ertheilt, und als der König in Marseille ankommt, wird er durch die Polizei gehindert abzureisen, und muß zurückkehren. Die Kämpfer für seine Sache, die vorher abgereist, gehen, von ihm verlassen, einem sichern Tode entgegen; der junge Rosen, dessen Frau von Christian verführt worden ist, fällt durch die Kugel, die das Kriegsgericht über ihn verhängt hat. Der König aber sinkt immer tiefer und begiebt sich in so fatale Abenteuer, daß einmal sein Freund, der Prinz Axel, ihn mit seinem Namen decken muß.

Neben den Liebschaften gehen die finanziellen Bedrängnisse einher: anfangs deckt der Herzog von Rosen, der treue Diener seines Herrn, le courtisan du malheur, wie ihn dieser spöttisch in den Liebesbriefen an seine Schwiegertochter nannte, den Aufwand des königlichen Haushaltes mit seinem eigenen Gelde. Als die Königin dies erfährt, ist sie außer sich. Der König schreibt indeß noch immer Wechsel, Anweisungen auf seine Kasse; seiner Gattin bleibt nur ein einziges Mittel: die Kronjuwelen; denn die Krone führten sie mit sich. Wie sich ihre Hand an das Heiligthum wagt, gehorchend dem gebieterischen Drange der Noth, mit Hülfe ihres Vertrauten, des Geistlichen Elysée: das macht gewiß einen rührenden Eindruck; und ebenso ist es eine effectvolle Ueberraschung, daß sich bei dem Verkauf des ersten Steines die Unechtheit der Juwelen ergiebt. Seine Majestät war schon früher als die Frau Gemahlin auf den glücklichen Gedanken gekommen, die Krone ihres echten Glanzes zu berauben, nachdem dies das Schicksal ohnedies gethan! Welche „sanglante" Ironie! Außerdem schlägt der König noch in einer andern Weise Geld aus seiner exilirten Souveränetät heraus: er fabricirt Ordensdiplome en masse, mit dem illyrischen

Löwen, und treibt damit Handel. Doch als er den Hauptcoup ausführen, für sich und seine Nachkommen dem Thron entsagen und sich diese Thronentsagung von seinem guten Volke und seinen getreuen Ständen mit Gold aufwiegen lassen will: da droht sich die Königin mit dem Sohn im Arm zum Fenster hinauszustürzen, und er muß auf dies bequeme Mittel verzichten, seine Schulden zu bezahlen.

Alle diese Schilderungen sind mit satirischer Schärfe durchgeführt; es fehlen aber in dem Roman die weichern Tinten, welche in „Le Nabab" den Eindruck der scharfumrissenen Zeichnungen mildern. Die Liebe des schwärmerischen Elysée zur Königin, die Schilderung ihres gemeinsamen Besuchs auf dem Jahrmarkt zu Vincennes, der Unfall, den er wider Willen dem Erben der Krone zuzieht, seine Verbannung und sein Tod: das alles hat manche ergreifende Einzelheit, kann sich aber in der Gesammtwirkung nicht mit jenen glänzenden Humoresken des „Nabab" vergleichen. Die noch in ihrer Uebertreibung herzerhebende Treue des alten Herzogs von Rosen geht aus einem fanatischen Servilismus hervor, den der Poet mehr satirisch zu geißeln als zu verherrlichen sucht. Was auch Christian thut: es ist immer der König, unverletzlich auch seinem eigenen Urtheil gegenüber, und selbst als er aus den Briefen seiner Schwiegertochter erfährt, daß der König mit ihr ein intimes Verhältniß hatte, gibt er das Dogma seiner beschränkten Unterthanenweisheit nicht auf. Immer bleibt in diesem Roman das erste Wort die Satire, welche die Misere dieses in der Verbannung lebenden Königthums mitleidslos aufdeckt. Kaum erfüllt uns der Untergang der treuen Royalisten bei ihrer Kriegsfahrt in die Heimat mit Mitleid . . . warum opfern sie sich einem König, der sie alle einer Liebesnacht mit einer Buhlerin opfert?

Eine der amusantesten Gestalten des Romans ist der Gatte Sephora's, J. Tom Lévis, agent des étrangers; wir wissen

nicht, ob J. Tom Lévis ganz der Phantasie des Dichters angehört oder ob irgendein Agent der Weltstadt zu diesem Charakterbilde gesessen hat. Nur stoßen wir hier auch auf eine Eigenthümlichkeit des photographischen Romans, der durch die genaue Angabe der Straßen und Häuser seine Lebenswahrheit zu erhöhen sucht. Wie genau ist diese Agentur von J. Tom Lévis beschrieben; wir erfahren dabei, daß sie sich an der Ecke der Rue Royale und des Faubourg Saint-Honoré befindet; welcher Leser würde sie dort nicht aufsuchen gehen? Es sind ja erst einige Jahre verflossen, seit der Zeit, wo die Handlung des Romans spielt; jeder Pariser besinnt sich, ob dort ein solcher Laden, wenn er auch jetzt nicht mehr besteht, im Jahre 1872 bestanden hat. Solche Phantasmagorien mitten in die reale Welt einzuschieben, erscheint uns unzulässig; solche Attentate auf das Adreßbuch sind unerlaubt; denn wir können nicht annehmen, daß der Autor mit so genauer Angabe der Adresse wirkliche Familiengeschichten erzählt. Derartige Indiscretionen würden ja die Justiz herausfordern. Dieser Agent der Fremden, J. Tom Lévis, ist übrigens die pikanteste Figur des ganzen Romans, allerdings sehr wenig sympathisch; aber außer der Königin und den beiden Rosen enthält der Roman überhaupt keine sympathischen Charaktere.

Während wir in „Le Nabab" keine Veranlassung fanden, eine zu sehr ins Detail gehende Schilderung der äußern Dinge, die ohne Beziehung auf innerliche Vorgänge sind, zu rügen, können wir mehrern Seiten in „Les rois en exil" und noch mehr in dem letzten Roman „Numa Roumestan" diesen Tadel nicht ersparen. Es sind Excesse des Realismus, der alles Aeußere für gleichberechtigt hält, in seinen Photographiekasten aufgenommen zu werden.

„Numa Roumestan", der nächste Roman Daudet's, hat zum Helden keinen geringern als einen maskirten Gambetta, wenn man den Blättern glauben darf; denn um ein selbst-

ständiges Urtheil darüber zu geben, müßte man die Eigenart, das ganze persönliche Behaben des Dictators kennen, da dasjenige, was man im Auslande beurtheilen kann, die politische Richtung des Daudet'schen Helden, die ganz entgegengesetzte ist; denn Numa Roumestan ist ein Legitimist, was indeß nicht hindert, daß das agitatorische Demogogenthum sich auf dieser rechten Seite ebenso geltend macht wie sonst auf der linken, wenigstens im Roman. Derselbe erhält allerdings dadurch etwas Schiefes und Schielendes; denn es gibt bei derartiger Agitation doch feinere Unterschiede, und man kann die Alluren der auf die große Masse wirkenden Volksführer der Linken nicht ohne weiteres auf die Apostel der Legitimität übertragen. Darauf kommt es aber dem Verfasser nicht an; er gibt eine retouchirte oder colorirte Photographie in der Ueberzeugung, daß sich die Leser die Retouche und das Colorit von selbst hinwegdenken werden. Er rechnet gleichsam auf ihre Farbenblindheit, indem er weiß und roth verwechselt.

Daudet hat in seinen neuen Romanen meistens frühere Skizzen ausgeführt. Nun war aber Gambetta auch einmal das Object, auf das seine beobachtende Muse visirte. In seiner „Skizzensammlung auf Vorposten" findet sich ein Brief „Die Dictatoren", in welchem Gambetta und Rochefort geschildert werden. Gambetta erschien öfters im Gastzimmer eines Hotels an der Rue de Tournon, unter seinen Landsleuten aus der Gascogne, wo auch der junge Daudet sich bisweilen einfand. Das Bild, das er von dem spätern Dictator entwirft, von dem „unmaskirten" Gambetta, ist wenig geschmeichelt, ja es ist der Ausdruck entschiedenster Antipathie. An diese Schilderungen werden wir ausdrücklich erinnert, wo uns Daudet in „Numa Roumestan" den Verkehr seines Helden bei Malmus schildert. Hier lüftet der Autor vollends das Visir. Die Biographie des Helden, der allerdings in Aps geboren ist, in der Provence, nicht wie Gambetta in Cahors, hat sonst große Aehnlichkeit mit der Biographie des letztern, der ja auch als Jurist in Paris studirte, sich als Advocat einschreiben ließ und zuerst durch eine Vertheidigungsrede von sich sprechen machte. Freilich galt diese Vertheidigung einem republikanischen Journal, „Le Réveil", und nicht einem legitimistischen, „Le Furet", wie im Roman; doch das ist alles durchsichtige Verschleierung, dagegen die Darstellung seiner Beredsamkeit selbst photographische Aufnahme. „Ohne Vorbereitung erschien er, die Hände in den Taschen, sprach zwei Stunden mit einem vermessenen Schwung und mit so vieler guter Laune, daß er die Richter zwang, ihn bis zum Schluß anzuhören. Sein Accent, dies schreckliche Schnarren und Anstoßen mit der Zunge, von dem sich freizumachen er viel zu träge war, gab seiner Ironie etwas Beißendes. Es war eine Macht, der Rhythmus dieser südlichen theatralischen und ungezwungenen Beredsamkeit, ausgestattet besonders mit jener Klarheit, dem breiten Licht, das man in den Kunstwerken der Leute von dort unten findet, wie in ihren bis zum Grunde durchsichtigen Landschaften."

Weiterhin heißt es von Roumestan: „„Wenn ich nicht rede, denke ich nicht", sagte er sehr naiv zu sich selbst, und es war die Wahrheit. Das Wort sprang bei ihm nicht hervor durch die Kraft des Gedankens; es ging diesem im Gegentheil voraus, es weckte ihn durch seinen ganz äußerlichen Lärm. Er war selbst darüber erstaunt und erfreute sich an diesem Zusammentreffen der Worte und der in irgend einem Winkel seines Gedächtnisses verlorenen Ideen, welche das Wort wiederfand, zusammenbrachte, in ein Bündel von Argumenten vereinigte. Während er sprach, entdeckte er in sich eine Gefühlswärme, die ihm früher unbekannt geblieben; er berauschte sich am vibrirenden Klang seiner eigenen Stimme, an gewissen Betonungen, die ihn im Innersten ergriffen, seine Augen mit Thränen füllten." Wir begegnen dem gefeierten Redner und Abgeordneten zuerst bei einem Besuche in seiner Vaterstadt, wo er von seinen Lands-

leuten gefeiert wird, besonders im alten Circus der Stadt, wo sich Tausende zum Feste der Thierschau versammelt hatten. „Alles drängte sich dort, den großen Mann auf der Estrade zu begrüßen: Freunde, Clienten, alte Schulkameraden. Und wie Numa sie alle begrüßte ohne Unterschied von Rang und Stand! Händedrücke, Umarmungen, das wohlwollende Klopfen auf die Schulter, welches den Werth der Worte verdoppelt, die immer zu kalt sind, um die Sympathien des Südens auszudrücken. Die Unterhaltung dauerte nicht lange. Er hörte nur mit einem Ohr, mit zerstreuten Blicken, und während er sprach, winkte er mit der Hand den neuen Ankömmlingen einen Gruß zu; doch niemand fühlte sich gekränkt durch seine brüske Art und Weise, mit guten Worten seine Leute los zu werden: „Schön, schön ... das werde ich besorgen. Stellt nur eure Forderung, ich werde sie durchsetzen.“ Es waren Versprechungen von Tabaksbureaus, von Einnahmestellen; was man nicht verlangte, er errieth es und ermuthigte den schüchternen Ehrgeiz, er rief ihn hervor. Noch keine Medaille, der alte Cabantous, nach zwanzig Rettungen! „Schickt mir eure Papiere, bei der Marine betet man mich an!“ „Wir werden diese Angelegenheit wieder gut machen.“ Seine Stimme tönte, warm und metallisch, jedes einzelne Wort markirend; es war wie das Rollen ganz neuer Goldstücke. Und alle waren entzückt von dieser glänzenden Münze und verließen die Estrade mit der strahlenden Stirn des Schülers, der seinen Preis davonträgt. Das Schönste bei diesem Teufelsmenschen war seine wunderbare Gewandtheit, die Manier, den Ton der Leute anzunehmen, mit denen er sprach, und das in der natürlichsten, absichtslosesten Weise von der Welt. Salbungsvoll, mit offener Miene, das Herz im Munde bei dem Präsidenten Bédarride, den Arm mit obrigkeitlicher Würde ausgestreckt, wie wenn er seine Toga vor den Schranken des Gerichts schüttelte, mit kriegerischer Miene, den Hut auf einem Ohr, wenn er mit dem Obersten

Rochemaure sprach, und gegenüber Cabantous die Hände in den Taschen, die Beine gespreizt, mit den Schultern schwankend wie ein alter Seehund. Von Zeit zu Zeit, zwischen zwei Umarmungen, kehrte er zu seinen Pariserinnen zurück, strahlend und sich den Schweiß abtrocknend, der ihm von der Stirne troff.

„„Aber, mein guter Numa“, sagte Hortense ganz leise zu ihm mit einem freundlichen Lächeln, „wo willst du denn alle die Tabaksbureaus hernehmen, die du ihnen versprichst?“ Roumestan neigte seinen großen, krausen Kopf, der im Scheitel schon etwas kahl war: „Versprechen, kleine Schwester, heißt nicht geben!““

Diese Versprechungen bringen indeß unsern Helden später doch in Verlegenheit. Der erste Tamburinschläger der Provence, Valmajour, der im Circus auftritt, begeistert Numa so, indem er ihm Erinnerungen seiner Kindheit und Jugend zurückruft, daß er in laute Bewunderung seiner Kunst ausbricht und ihm zuruft: „Komm nach Paris und dein Glück ist gemacht!“ Auch versprach er ihn zu besuchen und erfüllt dies Versprechen, indem er ihm, dem Vater, der Schwester, neue Verheißungen für die Pariser Saison giebt. Damit ist ein Faden angeknüpft, der sich durch das ganze Gewebe des Romans hindurchzieht. Als Numa Minister geworden, kommt Valmajour mit seiner Schwester und seinem Vater nach Paris, zur größten Beunruhigung des Staatswürdenträgers, dem das gegebene Versprechen sehr unbequem wird. Als Curiosität läßt er ihn indeß einmal in einer Soirée seines Ministerhotels auftreten, erleidet aber nachher die empfindliche Demüthigung, daß sein Schützling sich im grotesken Phantasiecostüm an allen Straßenecken auf einem Plakat, in dem er zu seinen Vorstellungen einladet, abmalen läßt. Er tritt auf und fällt durch. Numa's Schwägerin, Hortense, verliebt sich in den Tamburinschläger und geht an dessen Liebe zu Grunde. Es ist eine Art von Nemesis, die über den an Versprechungen so reichen „großen Mann“ hereinbricht. Gleich-

wohl hat die ganze Erfindung, trotz des südländischen Colorits, das sie dem Roman giebt, kaum ein tieferes Interesse, wenn auch Valmajour's Schwester, die resolute Audiberte, gut gezeichnet ist und manche Vorgänge im Gemüthe der Hortense Theilnahme erwecken. Gleichwohl sagt man sich immer: „es ist dies eine merkwürdige Caprice bei einem feingebildeten Mädchen", und kann sich in die Tragik nicht recht hineinfinden, die sich an diese Verirrung knüpft. Da sind die Nebenhandlungen in „Le Nabab" von ganz anderer überzeugender Wahrheit und ergreifender Innigkeit.

Numa Roumestan ist inzwischen Minister geworden, Minister des Marschalls; nun regnet's Versprechungen in noch ganz anderm Maße als in der Arena der Provence. Die Sitzung, in welcher er das Portefeuille im Sturm erobert hat, erzählt er selbst sehr anschaulich, sowie er von der schweren Verantwortlichkeit und den großen Aufgaben seines Amtes als Unterrichtsminister durchdrungen ist. Gleichwohl sorgt er für die flores und amoenitates seiner Nebenstunden; eine kleine Chansonssängerin macht ihm ihre Aufwartung mit der Theatermutter; er läßt sie in den Musiksaal führen, und während oben der Vorsaal überfüllt ist mit solchen, die auf eine Audienz warten, ergötzt er sich unten am Piano, indem er mit der Kleinen volksthümliche Lieder singt. Diese niedliche Bachellery giebt ihm das Gefühl seiner Jugend wieder, füllt seine Seele ganz. In den Corridoren der Kammer trillert er das Lied, das er mit ihr gesungen. Auf der Ministerbank sitzend hörte er mit einer für den Redner sehr schmeichelhaften Aufmerksamkeit eine endlose Rede über den Zolltarif und lächelt selig mit herabgesenkten Augenlidern. Und die Linke, die sein Ruf als schlauer Intriguant beängstigte, sagte sich zitternd: „Halten wir uns tapfer! Roumestan bereitet etwas vor." Und doch war es nur die Silhouette der kleinen Bachellery, welche seine Phantasie heraufbeschwor in die Oede der lärmenden Rede und

sie vorbeitanzen ließ an der Ministerbank mit allen ihren Reizen, ihren Haaren, welche die Stirn theilten mit den blonden Seidenlöckchen, mit ihrem Rosenteint, mit dem muthwilligen Wesen eines kleinen Mädchens, das dabei schon ganz Frau ist.

Diese Liaison bildet einen zweiten durch den Roman sich hindurchziehenden Faden. Numa ist verheirathet mit Rosalie, der Tochter eines Gerichtspräsidenten Le Quesnay, einer etwas kühlen Schönheit. Schon einmal hat sie den mari volage ertappt bei dem Rendezvous mit einer älteren Marquise, einer Legitimistin, die ihm Carrière machen half. Sein neues Verhältniß kommt erst spät zur Blüthe und noch später zur Kenntniß seiner Frau; es führt indeß zu einem Abenteuer, dessen Schilderung mit dem pikantesten Sarkasmus Daudet's ausgeführt ist. Elisa Bachellery will an dem großen Operntheater als erste Sängerin engagirt sein; bis der Minister das durchgesetzt hat, läßt sie sich durch keine seiner Liebenswürdigkeiten fangen, während sie ihn fortwährend in ihrem Garne zu halten weiß. Auf die Versprechungen Numa's giebt sie nichts; sie will das alles auf Stempelpapier vor sich sehen. Als nichts verfängt, reist sie ins Bad nach Arvillard, wo Numa's Schwägerin sich befindet. Der Minister hat in Chambéry, wo der erste Stein zu einem Lyceum gelegt werden soll, eine Rede zu halten. Dies und der Besuch bei Hortense giebt ihm den willkommenen Vorwand, sich nach Arvillard zu begeben, wo er denn auch bald den muthwilligen Flüchtling trifft. Sie wohnt über ihm im Hotel, und alle Nächte wird sein Schlaf gestört durch Lachen, Gesänge, das Rücken der Spieltische über seinem Kopfe. Bei Tage sieht er die Maulthiercavalcade, in deren Mitte sie von dannen trabt: ringsum eine Zahl von jungen Verehrern, die er verabscheut. Er kann's nicht länger ertragen, so nebenher zu gehen: ein kühner Entschluß; er bringt ihr den Contract von Cardillac, ein fünfjähriges Engagement. Da

ändert sich nun mit Zauberschlag die Scene: die jungen Leute, die unten harren, schon zur Fahrt gerüstet, werden heimgeschickt, und Numa sitzt, den breiten Strohhut auf seinem Römergesicht, im Wägelchen neben der Sängerin. Die Fahrt geht nach dem romantisch gelegenen Château-Bayard, der Burg des Ritters ohne Furcht und Tadel. Dort im einsamen Burggemach, während ein Gewitter über den Berg heraufzieht, arbeitet der Minister an der Rede, die er in Chambéry halten soll. Aus einem Reisehandbuch hatte er seiner Reisegefährtin die Worte vorgelesen, welche Mutter Helene ihrem Sohne Bayard mit auf den Weg gab: „Pierre, mein Freund, ich rathe dir vor allen Dingen: Gott zu lieben, zu fürchten und ihm zu dienen und ihn nie zu beleidigen, wenn es dir möglich ist" — und diese Worte hatten ihn so begeistert, daß er mit einer sich nach Chambéry hinüberwendenden Geberde sagte: „Das muß man den Kindern sagen, das müssen alle Eltern, alle Lehrer . . ." Da schlug er sich vor die Stirn: „Meine Rede, meine Rede. Ich hab's. Herrlich . . . Schloß Bayard, eine locale Legende." Und er setzte sich hin ins Schloßgemach. Zum Unglück rauschte neben ihm das Gewand der kleinen Sängerin, die, während die andern im Garten spazieren gingen, sich in einem Nebenzimmer etwas zur Ruhe legte. Er belauscht sie; sie erwacht, und während des Unwetters gibt sie sich ihm hin. Bald darauf hielt er seine Rede in Chambéry, mitten unter gestickten Fracks, dickraupigen Epauletten, eine unzählige Menge beherrschend mit der Macht seiner schwungvollen Worte, indem er noch in seiner Hand die kleine Mauerkelle von Elfenbein hielt, die eben den ersten Stein des Lyceums verkittet hat: „Möchte die Universität Frankreichs jedem ihrer Kinder zurufen: Pierre, mein Freund, ich empfehle dir vor allen Dingen . . ." Und während er diese rührenden Worte citirte, zitterten seine Hand, seine Stimme, seine breiten Backen vor innerer Bewegung, bei der Erinnerung an das große Thurmgemach, wo

er, in der Aufregung eines merkwürdigen Ungewitters, die Rede von Chambéry verfaßt hat.

In dieser mit feiner Ironie ausgemalten Situation liegt der Höhepunkt der Erzählung: die innere Unechtheit des Phrasenhelden tritt hier am schärfsten hervor. Wir erfahren dann noch, daß er seine kleine Sängerin in Paris einquartiert, dort einen zweiten Hausstand etablirt, wo er auch seinen culinarischen Gelüsten ungehindert fröhnt, daß seine Frau ihn dort ertappt, sich von ihm lossagt, später am Sterbebette ihrer Schwester Hortense sich wieder mit ihm aussöhnt, nachdem sie ihm einen Sohn geboren, den sie mit folgenden, die Moral des Werkes enthaltenden Worten anredet: „Wirst auch du ein Lügner werden? Wirst du dein Leben damit hinbringen, die andern und dich selbst zu verrathen, treue Herzen zu brechen, welche sich nichts zu Schulden kommen ließen, als dir zu glauben und dich zu lieben? Wirst auch du jene leichtsinnige und grausame Unbeständigkeit besitzen, das Leben als Virtuose, als ein Sänger von Cavatinen aufzufassen? Wirst auch du mit Worten Handel treiben, ohne dich um ihre Bedeutung, um ihren Einklang mit den Gedanken zu bekümmern, wenn sie nur glänzen und klingen? . . . Wirst auch du ein Roumestan sein?"

Die Beziehungen auf Gambetta, den ja auch schon Sardou im „Rabagas" zum Modell für einen Maulhelden nahm, sind hier unverkennbar; gleichwohl bleiben es immer nur Beziehungen, nur einzelne dem Modell abgesehene Züge; denn auch der größte Gegner des Dictators von Tours muß eingestehen, daß dieser und Roumestan sich nicht decken. Abgesehen von den absichtlich hervorgehobenen Unähnlichkeiten, mit denen der Dichter selbst die Identität seines Romanhelden und jenes öffentlichen Charakters ablehnt, hat Gambetta in den Jahren 1870 und 1871, in denen er den französischen Volkskrieg organisirte, hinlänglich gezeigt, daß er kein bloßer Phrasenheld war, sondern auch Thatkraft und Energie besaß.

Daudet ist ein Dichter; aber er dichtet unter dem Einfluß einer falschen Theorie, der Theorie des Roman expérimental. Sein preisgekröntes Hauptwerk „Fromont jeune et Risler aîné“ gehört nicht in diese Kategorie; es war ein Roman im künstlerischen Sinne des Wortes. Dergleichen Phantasieschöpfungen sind aber jetzt von der jüngern Schule in Frankreich geächtet. „Der naturalistische Roman“, sagt Zola, „legt seinen Schwerpunkt nicht mehr auf das Geistreiche einer gut erfundenen und nach gewissen Regeln entwickelten Fabel. Die Phantasie findet keine Anwendung mehr; die Intrigue ist sehr unwichtig für den Romandichter, der sich weder um die Exposition noch um Verknüpfung und Lösung des Knotens kümmert: ich meine damit, daß er selbst nicht eingreift, um die Wirklichkeit einzuschränken oder ihr etwas hinzuzufügen, daß er nicht ein Gerüste nach den Bedürfnissen einer im voraus gefaßten Idee zusammenzimmert. Man geht davon aus, daß die Natur genügt; man muß sie nehmen, wie sie ist, ohne sie zu modificiren oder ihr etwas abzuknapsen; sie ist schön und groß genug, um durch sie eine Entwickelung, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende zu erringen. Statt ein Abenteuer auszusinnen, es zu verwickeln, Theatercoups anzubringen, die es von Scene zu Scene zu einem endlichen Abschluß führen, greift man einfach aus dem Leben die Geschichte eines Wesens oder einer Gruppe von Wesen heraus, deren Erlebnisse man getreulich registrirt. Das Werk ist ein Protokoll, nichts weiter, es hat nur das Verdienst genauer Beobachtung, größern oder geringern Scharfsinnes der Analyse, logischer Verknüpfung der Thatsachen. Ja bisweilen ist es nicht einmal eine besondere Existenz, mit einem Anfang und Ende, über die man berichtet; es ist nur ein Stück Existenz, einige Jahre aus dem Leben eines Mannes oder einer Frau, eine einzige Scene der menschlichen Geschichte, was den Romandichter angelockt hat.“ Der Roman soll also kein künstlerischer Organismus sein, der aus

einem Gedanken heraus geschaffen ist; sondern nur eine Folge von Skizzen; er wird als Kunstwerk degradirt und abgesetzt. Ja selbst sein Name wird geächtet; Zola weiß nichts Besseres an seine Stelle zu setzen, höchstens das Wort „Studie“; Daudet hilft sich mit „Moeurs parisiennes“, ein Wort, das schon auf locker verknüpfte Sittenschilderungen hindeutet. Wenn er einst „Le Nabab“ mit dieser Etikette bezeichnet, während er „Les rois en exil“ einen Roman nennt, so irrt er sich über die Bedeutung seiner eigenen Productionen. Von den besprochenen Werken verdient nur „Le Nabab“ den Titel eines Romans. Obgleich die beiden Hauptcharaktere kaum mehr Beziehung zueinander haben als zwei auf derselben Seite eines Albums stehende Studienköpfe, so macht doch dies Werk am meisten den Eindruck eines geschlossenen Kunstwerkes, das aus einem Grundgedanken heraus geschaffen ist, das eine Entwickelung und einen Abschluß hat. Am wenigsten ist dies in „Numa Roumestan“ der Fall, dem schwächsten dieser Romane, was die Anlage und Composition betrifft: zwischen dem Anfang und dem Ende, wo uns gleichmäßig der sonore Redner des Südens entgegentritt, liegen nur ein paar häusliche und außerhäusliche Abenteuer. Im ganzen aber ist Daudet's Talent immer mächtiger als eine falsche Theorie, deren Schranken es oft genug schwunghaft überfliegt, während Zola stets in seinen doctrinären Ausschwitzungen kleben bleibt. Vor allem ist Daudet ein prächtiger stimmungsvoller Landschaftsmaler: welches glühende Colorit in diesen Bildern aus seiner Heimat, dem südlichen Frankreich! Wo er Landschafts- und Naturbilder malt, da hat er eine seltene Prägnanz des Ausdrucks, einen Duft der Poesie, wie er hervorragenden Lyrikern eigen ist; so z. B. in der Schilderung des von den Alpen heraufziehenden Gewitters: „Auf dem zackigen Kamme der Bauges waren die Kalkgipfel der Grande Chartreuse von Blitzen eingehüllt, wie ein geheimnißvoller Sinai, der Himmel verfinsterte sich mit einem ungeheuern

Tintenfleck, der sichtlich sich vergrößerte und unter dem das ganze Thal, der Wirbel der grünen Bäume, das Gold der Kornfelder, die Wege angezeigt durch leichte Streifen weißen, aufgestürmten Sandes, das Silbernetz der Isere eine außerordentliche Leuchtkraft gewannen, wie unter dem Licht eines schief aufgestellten, weißen Reflectors, je näher die finster grollende Drohung kam."

Bei der Schilderung äußerer Dinge verfällt Daudet oft in eine ermüdende Breite: so bei der Schilderung des Südfruchtladens, aus welchem der Gourmand Roumestan die reichsten Schätze für seinen illegitimen Haushalt bezieht. Auf mehrern Seiten wird uns da ein Katalog dieser Früchte gegeben, der ermüdend wirkt; möglich, daß den Dichter sein Heimatsgefühl über die Wirkung dieses Stilllebens täuschte, das bei den Lesern ohne solche Nachhülfe, trotz aller Pinselstriche detaillirter Farbengebung, wie ein trockenes Verzeichniß wirkt: diese Kastanien, Melonen, Feigen, Trauben, Bananen, Orangen, Granaten, frisch oder eingekocht oder süß zubereitet, sowie das ganze Treiben in einer derartigen Handlung sind ein zu weitverzweigtes episodisches Beiwerk, um das Behagen des Lesers erwecken zu können. Solche Fruchtstücke auf einem selbstständigen Bilde mögen vielleicht durch die saubere Ausführung und die feine Farbengebung erfreuen; in dem Roman wirken sie störend als breites Einschiebsel.

An scharfer Beobachtung des Lebens steht Daudet gewiß nicht hinter Zola zurück; doch jener nimmt selbst gemüthvollen Antheil an seinen Personen und Begebenheiten, wodurch eine poetische Stimmung hervorgerufen wird, während Zola allen seinen Charakteren nur mit dem Secirmesser auf den Leib rückt. Dies gilt namentlich von den physiologischen und pathologischen Studien der beiden Autoren. Daudet liebt derartige Krankenbilder: der Tod des Herzogs von Mora ist gewiß eine ausgezeichnete und nicht schablonenartige Schilderung; ebenso der-

jenige des andern Arsenikessers Montpavon; es fehlt diesen Nachtstücken auch an greller Beleuchtung nicht. Auch der Unfall und die Krankheit des jungen illyrischen Prinzen werden mit medicinischer Einsicht und Ausführlichkeit geschildert wie die Schwindsucht der Schwägerin Roumestan's; doch wie viele warme Gemüthselemente in diesen Schilderungen! Wir erinnern nur an den rührenden Abschied, den der scheinbar so kalte Arzt Bouchereau von der aufgegebenen Hortense nimmt. Daudet ist Dichter, wo Zola nur Anatom ist. Beide huldigen indeß einem Prinzip, das vor dem Richterstuhl der Aesthetik, wie wir nachgewiesen haben, sich nicht als maßgebend behaupten kann: Daudet mildert die Härten desselben durch seine liebenswürdige Begabung, die ihn oft zum unfreiwilligen Apostaten macht, während Zola mit einer fanatischen und sanglanten Hartnäckigkeit die letzten Consequenzen dieser Richtung zieht und so den Nachweis ihrer Unwahrheit wesentlich erleichtert.

Die dramatischen Dichter in Frankreich und Deutschland.

Kein politischer Gegensatz, kein Chauvinismus der Gesinnung vermag die Thatsache zu verwischen, daß die beiden Culturnationen diesseit und jenseit des Rheins sich immer wieder in gleichen Bestrebungen begegnen, daß sie auf verschiedenen Wegen nach einem gemeinsamen Ziele streben. Frankreich hat zu allen Zeiten auf die Entwickelung der deutschen Literatur einen größern Einfluß ausgeübt als Deutschland auf die Entwickelung der französischen; die französische Schaubühne ist bis auf die neueste Zeit immer zu theilweiser Herrschaft auf den deutschen Theatern gelangt. Wie groß war der Einfluß Diderot's auf Lessing; Schiller hat Racine's „Phädra", Goethe Voltaire's „Mahomed" und „Tancred" übersetzt und der deutschen Bühne angeeignet. Schiller's Jugenddichtungen standen unter dem Einflusse Rousseau's: selbst unsere Classiker, welche den Bann des französischen Stils in Deutschland brachen, verdankten den Vorbildern, deren Joch sie abschüttelten, doch die bedeutsamsten Anregungen. Dagegen hat in jüngster Zeit

deutsche Philosophie mächtig über den Rhein hinübergewirkt, und der Geist der Junghegel'schen Kritik hat in Renan, Taine und Littré gelehrige Schüler gefunden. Freuen wir uns dieser Wechselwirkung zweier sich ergänzender Nationalgeister: die Franzosen haben die Macht und Energie der Initiative, den praktischen Takt, den festen Stil; die Deutschen die Ausdauer der Fortbildung, den theoretischen Schwung, die glänzende Vielseitigkeit. Widerwillig selbst, über die Kluft eines durch politische Ereignisse großgezogenen Nationalhasses, hinüber über blutige Schlachtfelder und eroberte Provinzen, unbeirrt durch den immer seltener ertönenden Racheschrei jenseit des Rheins und manche herausfordernde Antwort der unsterblichen Franzosenfresserei diesseit der Vogesen, über die Köpfe der tobenden Menge hinweg müssen die hervorragenden Geister beider Nationen sich die Hand reichen und sorgsam wechselseitig auf die Pulsschläge ihres geistigen Lebens lauschen. Die divergirenden Linien ihrer nationalen Entwickelung sind optischer Schein für das höhere Auge des Weltgeistes, das nur einen parallelen Fortgang derselben erkennt.

Zu solchen Parallelen nach den verschiedensten Seiten hin fordert stets von neuem die Betrachtung des deutschen und französischen Culturlebens auf, und wenn sie in Deutschland häufiger angestellt wird als in Frankreich, so gereicht dies dem deutschen Geiste nur zur Ehre und Förderung, mehr als die blinde Nacheiferung und allzu hastige Aneignung französischer Geisteskinder, wobei es in der Regel vorkommt, daß mit besonderer Vorliebe die illegitimen Sprößlinge, ja die liberi spurii in Deutschland adoptirt werden. So wird eine Parallele zwischen der Lage der deutschen und französischen Dramatiker, in Bezug auf Literatur und Theater, auf Gesetzgebung und genossenschaftliches Streben vielleicht mannigfache Anregung gewähren.

Der dramatische Dichter ist weit mehr als jeder andere

Dichter an das öffentliche Leben gewiesen; er ist, man möchte sagen, der exponirteste von allen. Der Lyriker und Romandichter wendet sich an das Lesepublikum; der Dramatiker in erster Linie an das Theaterpublikum: jenes ist ein unbestimmter Begriff, dieses eine greifbare Wirklichkeit. Der Lyriker und der Novellist denken sich in ihrer Phantasie die sinnenden Leser und Leserinnen, welche in ihrem Boudoir sich in ihre Verse, in ihre Erzählungen versenken. Welch ein friedliches Bild! Wie wohlig wird es dem Dichter, wenn er sich die schönen Augen ausmalt, die an den einzelnen Verszeilen träumerisch haften bleiben oder im Roman gespannt von Zeile zu Zeile fliegen; die Händchen, welche Blatt für Blatt mit fieberischer Hast umblättern, um über das Schicksal ihrer Helden und Heldinnen beruhigt zu werden! Und wenn dann auch einmal die Leser ein Gähnkrampf anwandelt oder die Leserin unwillig das Buch in die Sophaecke wirft: der Autor weiß ja nichts davon; sein Phantasiepublikum bewundert ihn und verschlingt ihn; seine schönen Träume werden höchstens einmal durch eine unliebsame Kritik verscheucht, dann tröstet er sich mit Goethe:

Und ihres Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Wie ganz anders der Schauspieldichter! Er hat es nicht mit sinnenden Engelsköpfchen auf Rheinwein- oder anderm Goldgrund zu thun, die sich in die Dichterwerke wie in ihre schönsten Träume versenken, nicht mit beieinanderwohnenden Gedanken, sondern mit Dingen, die sich hart im Raume stoßen. Sein Publikum sieht er am Aufführungsabend vor sich, eine hin- und herwogende zerstreute Menge, die er durch seine Werke fesseln soll: und wie viele bleiben zerstreut, im schlimmsten Fall ja alle! Wie viele gelangweilte Gesichter noch nach dem zweiten, dem dritten Act! Welch ein Gähnkampf in Scenen, von denen er sich eine berauschende Wirkung versprach! Und dann flüstert rechts und links im Foyer die lebensgefährliche Zwischenacts-

kritik, die öffentliche Meinung, die mit der Verleumdung, wie sie Basilio im „Barbier von Sevilla" schildert, eine bedenkliche Aehnlichkeit hat: anfangs ein leiser Hauch, dann ein Sturm, der durch alle Blätter rauscht. Der erste schüchterne Applaus erfüllt ihn mit froher Hoffnung: wieviel hängt ab von solcher Händearbeit, die sich ja, wie die Kronleuchter in Paris zu erzählen wissen, auch dingen läßt. Doch der Applaus verstärkt sich nicht, er bleibt aus, und wenn der Dichter das Glück hat, am Schluß hervorgerufen zu werden, so verbeugt er sich vor einem schon zum Abmarsch gerüsteten Publikum, das zum Theil von den Logenthüren einen halben Blick nach rückwärts wirft, und er ist sehr zufrieden, wenn ihn nicht einige Zuschauer daran erinnern, daß eine gesinnungsvolle Opposition seinen jungen Ruhm bestreitet. Wenn aber diese Opposition siegreich ist, wenn vor dem Sturme des Unwillens sein Dichtwerk zusammenbricht und der Winter des allgemeinen Mißvergnügens den glorreichen Sommer seiner Träume verscheucht: welch ein Trost bleibt ihm dann, der seine Niederlage mit ansehen muß wie ein Feldherr, dessen Heer geschlagen wird? Soll er sich fragen: was ist denn dieses unfaßbare, unbestimmbare Publikum, das ein Theaterabend zusammenwürfelt, während jede andere Mischung des Zufalls ein anderes Resultat ergeben hätte? Soll er, wie jener stolze Dramatiker, über die Logenbrüstung mit Verachtung herabsehen und ausrufen: „das Publikum ist heute Abend bei mir durchgefallen?" Soll er an die Instanz der Nachwelt appelliren, deren Krone wie die Krone des Erlkönigs ein verschwimmender Nebelstreif ist?

An Trostgründen wird es ihm nicht fehlen, aber er wird nicht das Gefühl einer handgreiflichen Niederlage und noch weniger ihre thatsächlichen Folgen verschmerzen können. Das Publikum ist ihm nicht ein stiller Congreß unsichtbarer Richter und Richterinnen, die er alle in seiner Phantasie besticht; es ist ein sichtbares vielköpfiges Ungeheuer, das gierig nach der

Beute schnappt. Und ebenso hat er es mit der pappenen Wirklichkeit der Bühne zu thun, wo seine Gedankenwelt in greifbare Lebenswahrheit übersetzt wird; jede hängen bleibende Decoration kann sein Dichtwerk mit in die Lüfte hinaufziehen, jedes alte Theaterschwert durch einen Unfall für ihn eine lebensgefährliche Waffe werden. Und gar die Darsteller, in deren Hände er seinen Geist befohlen hat! Ist er denn noch Herr seiner Schöpfung? Herr, wie der Redner, der dem Strome seiner eigenen Begeisterung folgen, die lauschende Menge mit fortreißen kann durch die Glut, die ihn selbst beseelt? Nein, sein Werk ist ihm aus den Händen geglitten und wird auf den Brettern hin- und hergerollt; andere, nicht er selbst, würfeln um den Erfolg. Da gehen sie auf und ab, die Gestalten seiner Träume, aber wie unähnlich ist diese Menschwerdung! Das sind ja lauter fremde Gesichter, die er nie in seiner idealen Welt gesehen hat! Und die Verse — sind das seine Verse? Stoß auf Stoß, und er muß diese Stöße ruhig über sich ergehen lassen, wie ein aufs Rad geflochtener Delinquent. Freilich, wie groß ist auch seine Freude, wenn der Genius einer echten Künstlergemeinschaft, eines Ensembles, welches nicht mit dem Anspruche der breiten Mittelmäßigkeit den höhern Flug der Begabtern herabzieht, wenn eine kunstsinnige Leitung sein Werk so mit Fleisch und Blut bekleiden hilft, daß er nicht die Gestalten einer Camera-obscura über die Bretter gleiten sieht, sondern in ihnen Leben von seinem Leben erblickt, und das nervöse Fluidum, das ihn selbst beseelt, über ihren Häuptern leuchtet, aus ihren Fingerspitzen zuckt.

Doch ob er Erfolg hat oder Miserfolg: immer bleibt er abhängig von dem Publikum, den Directionen, lauter realen Mächten, mit denen er rechnen muß. Es gibt indeß noch geheimere Abhängigkeiten; es gibt stille Nöthigungen, denen sich kein Dichter entziehen kann; denn er steht mitten in der Literaturströmung seiner Zeit und kann dem Zeitgeiste nicht

entfliehen, nähme er auch Flügel der Morgenröthe und flöge in irgend ein weitentlegenes Utopien oder in das aschgraueste Alterthum: jede Epoche hat ihre bestimmte Signatur. Hier zeigt sich indeß gleich, was den dramatischen Stil betrifft, ein großer Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur und zwar zu Ungunsten einer durchgreifenden Wirkung unserer Bühnendichtung. Das französische Drama hat seinen festen bestimmten Stil, das deutsche leidet an vollständiger Stillosigkeit; alle seine Formen sind schwankend; es gibt bei uns mehr Arten dramatischen Stils, als Polonius Arten dramatischer Dichtung aufzählt, und die Mischungen übertreffen die Varietäten der beliebtesten Blumen in der Gartenkunst.

In Frankreich ist dies ganz anders. Das Trauerspiel, das im ganzen auf den Aussterbeetat gesetzt ist, trotz zahlreicher dramatischer Studien, die am Odéon zur Aufführung kommen, hat allerdings keinen ganz einheitlichen Stil. Denn in die Ueberlieferungen der Classicität haben die Romantiker Bresche geschossen, und nichts ist dem Anschein nach weniger gleichartig als der Stil eines Racine und der Stil Victor Hugo's, jener der correcte Stil der verstandesmäßig analysirten Empfindung und Leidenschaft, dieser der Kraftstil einer in reichen Bildern sich ergehenden Leidenschaftlichkeit. Sieht man aber näher hin, so sind es nicht nur dieselben Alexandriner, deren Aehnlichkeit durch den monotonen Tonfall der französischen Tragödien noch gewinnt, es sind auch dieselben Antithesen, dort nur die gezückten Schwerter der Verstandesbegriffe, die Schlag auf Schlag sich treffen, hier die gegeneinanderzückenden Blitze der Phantasie. Dort ist die Antithese logisch, hier bildlich. Freilich, in der ganzen theatralischen Behandlung hat die romantische Schule eine Revolution durchgesetzt; gleichwol hat sie nicht einmal die Verwandlungen während der Acte am Théâtre français einzuführen vermocht, und das alte Gesetz der Classicität hat dort noch eine nur ausnahmsweise eingeschränkte Geltung. Ein

junger französischer Tragiker wählt jetzt in der Regel den Mittelweg zwischen der Classicität und der Romantik; der von Boileau gezäumte Alexandriner findet ihn von selbst. Ganz aus der Bahn wird er niemals brechen, der französische Dramatiker mag ihn mehr nach rechts oder links lenken. Und die Tragödien der Neuzeit spielen in Paris überhaupt keine Rolle.

Ganz anders verhält es sich mit dem Lustspiel oder mit der französischen Comédie, die meistens mit unsern Schauspielen größere Aehnlichkeit hat als mit unsern Lustspielen, und in directer Linie von Diderot stammt. Hier hat sich in Frankreich ein fester Stil dramatischer Dichtung und theatralischer Darstellung gebildet, der wohl mannigfach durch die einzelnen Talente gefärbt, aber nicht in seinen Grundlagen erschüttert werden kann. Die feine Ironie Augier's, der kühn zugreifende Realismus des jüngern Dumas, Sardou's genrebildliche Satiren: sie alle müssen sich dem Stilgesetze der französischen Comédie beugen: es geschieht das oft zu Ungunsten der einzelnen Talente. Sardou z. B. ist ein vorzüglicher Sittenmaler, und seine Muse hat die heiter lächelnde Miene der echten Thalia: aber die comédie larmoyante verlangt rührende Situationen, und so sehen wir in allen Dramen Sardou's anfangs den Autor mit angeborenem Behagen bei einer Fülle satirischer Episoden verweilen, die er mit einer Menge der pikantesten Züge ausstattet, und dann erst aus dieser dramatischen Zersplitterung sich zu den großen Rührscenen der dritten und vierten Acte emporraffen, welche das Stilgesetz der Comédie gebieterisch fordert. Ohne dieses Stilgesetz würde Sardou ein Lustspieldichter ganz in deutscher Art und nach unserm Herzen sein, mit jenen homöopathischen Dosen von Rührung, wie sie sich etwa in den Lustspielen eines Bauernfeld und Benedix finden, ein immer lachender Sittenmaler von heiterm Humor: ja trotz dieses Stilgesetzes hat er noch immer eine uns verwandtere Ader als Dumas und Augier: es ist bekannt, daß Sardou den Weg zum Lustspiel durch Gelehrsamkeit und selbst durch Mysticismus gefunden hat.

Auch der Conversationston dieser Comédies ist durchweg ein stilvoller: am feinsten bei dem langjährigen Akademiker Augier, am meisten zu Licenzen fortgehend bei Sardou; aber es sind immer nur leisere Schwankungen, welche die stilvolle Haltung nicht gefährden. Und diese Haltung ist ein fester Halt für das junge Talent, das nicht erst umhergreifend danach suchen muß; nicht zum geringen Theil beruht auf ihr die unleugbare Herrschaft der französischen Comédie auf der europäischen Bühne: die Sicherheit des guten Tons ist ihr gewinnender Empfehlungsbrief.

Wir wissen nicht, ob dieses moderne französische Sitten- und Rührstück jemals als eine Blüthe dramatischer Dichtung bezeichnet werden wird: die innern Schäden desselben dürften daran hindern; doch die Geschichte der dramatischen Literatur beweist, daß alle Blüthenepochen derselben ein festes Stilgesetz hatten. Es war dies der Fall bei der attischen Tragödie der großen Meister, bei der ältern und jüngern attischen Komödie, in der Glanzzeit spanischer Dramatiker und französischer Classicität, ja vor allem auch in derjenigen des altbritischen Theaters. Das letztere mag denen befremdend scheinen, welche an Shakspeare seine kühnen Licenzen in dichterischer und scenischer Hinsicht bewundern; sie vergessen, daß diese Licenzen eben das Stilgesetz des altenglischen Theaters waren, daß alle Vorgänger, Zeitgenossen und nächsten Nachfolger des großen Dichters dieselben Licenzen zur Schau tragen: die gleiche Scenenzersplitterung infolge einer Bühne, die keine Decorationen, sondern nur Etiketten kannte, dieselbe Vorliebe für problematische Stoffe, für Doppelhandlungen, für eine höchst bilderreiche und oft hyperbolische Kraftsprache. Ueber mehrere der Shakspeare'schen Stücke ist ja die Shakspeare-Kritik schwankender Meinung, ob es Originale,

ob es Bearbeitungen früherer anderer oder eigener Stücke sind: kurz, das Stilgesetz oder die freie Gewohnheit, die sich als Stilgesetz geberdete, beherrschte die ganze dramatische Dichtung der Shakspeare'schen Epoche.

Nur bei uns in Deutschland herrscht ein kosmopolitischer Wirrwarr von Stilen des Dramas, die bunteste Musterkarte, die jemals in irgend einer Literatur verwirrend auf Gemüth und Geschmack gewirkt hat. Unsere classische Epoche war kosmopolitisch, unsere romantische war es noch mehr: die Stillosigkeit ist uns überkommen durch unsere echten Genies und falschen Genialitäten. Ein fester dramatischer Stil war unsern Classikern selbst gänzlich fremd; zwischen Lessing, Goethe und Schiller gab es hierin nichts Gemeinsames. Welch ein Gegensatz zwischen der scharfen, dialektisch gegliederten Prosa der Lessing'schen Dramen, dem holperigen Schleppvers seines „Nathan" und Goethe's harmonischen, poetisch durchhauchten Prosastil, seinen graziösen vom Adel der Dichtung geweihten Versen im Drama, zwischen diesen und Schiller's beredsamer, von geistvollen Antithesen funkelnder, leidenschaftlich bewegter Diction! Ja ein Dichter wie Goethe selbst hatte wieder drei verschiedene dramatische Stile: man vergleiche den Kraftstil in „Götz" und einzelnen Scenen des „Egmont" mit den antikisirenden classischen Versen in „Tasso" und „Iphigenia" und diese wieder mit den altdeutschen Reimversen des „Faust", den lyrischen Ergüssen und der cynischen Epigrammatik dieses Riesengedichtes, welches im zweiten Theil selbst den antiken Trimeter und Tetrameter benutzte: man wird bekennen müssen, daß nicht einmal der erste Anlauf zu einem gleichartigen dramatischen Stil von Goethe genommen worden ist. Anders bei Schiller: er ist der einzige unserer großen Dichter, der uns einen dramatischen Stil geschaffen hat, dessen Nachwirkungen sich durch Jahrzehnte hindurch bis zur Gegenwart verfolgen lassen: aber gerade gegen die Schiller'sche Richtung, der man hohles Pathos

und declamatorische Seitenpas vorwarf, wandte sich ja von Hause aus die ironische Kritik der Romantiker und ihrer Nachzügler und verleidete den jungen Dramatikern ihre nacheifernde Strebelust. Die Bemühung, der deutschen Tragödie einen festen Stil zu geben, wurde kritisch vereitelt; gegen Schiller wurde Shakspeare zu Hülfe gerufen, und dieses verhängnißvolle Vorbild ruinirte nicht nur eine Menge von Talenten, sondern machte jede Stilbildung unmöglich.

Der junge deutsche Dramatiker, mag er immerhin einem wahren innern Triebe folgen und in den eigenen Busen greifen, sieht keine feste Form des Dramas vor Augen, in welcher er seine Gestaltungskraft festbannen kann, die seiner Begeisterung das regelnde Gesetz gibt. Er sieht die Welt vor sich offen und hat eine unbegrenzte Wahl. In allen Formen ist gedichtet, alle diese Stücke sind aufgeführt worden. Er kann nach der Antike greifen: leuchtet nicht Goethe's „Iphigenia" als unvergängliches Muster? Ist nicht sogar die „Antigone" des Sophokles gegeben worden? Was hindert ihn, einen mythischen Stoff zu wählen, denselben mit möglichster Rücksicht auf die Einheiten des Aristoteles zu gliedern, ihn in den edelgeprägten harmonischen Jamben der „Iphigenia" oder im Trimeter der Sophokleischen Tragödie mit freischweifenden Chorversen zu dichten? Und wie oft sind solche Stoffe gewählt, wie oft behandelt worden! Das stolze Bewußtsein, der reinen Classicität gehuldigt zu haben, tröstet den Dichter über die Erfolglosigkeit seiner poetischen Unternehmung.

Dann wirken wieder die Spanier mit ihrer legendenhaften Romantik, mit ihren die klingende Wortfülle herausfordernden Trochäen, mit ihrem südlichen Costüm und Colorit!

Sind Calderon und Moreto nicht auf deutschen Bühnen eingebürgert? Haben nicht West, Zedlitz u. a. auf diesem Gebiete Erfolge gefeiert? Märchenhafte Stoffe, phantasievolle Decorationen: wie verlockend für ein junges Talent! Da

plätschert der Löwenbrunnen der Alhambra, und Trochäen strömen auf und nieder in seinen Wasserstrahlen! Die Märchen der Scheherezade sehnen sich nach Verkörperung: der christliche Westen baut sich in den muselmanischen Osten hinein; aus Moscheen werden Kirchen wie in Cordova, aus Kirchen Moscheen wie in Byzanz! Wie oft, seit Auffenberg's Foliodichtungen, hat in solcher Stilmischung das westöstliche Märchen, die phantastische Traumdichtung ihren decorativen Einzug auf der deutschen Bühne gehalten.

Das antike und spanische Drama blieben indeß immer nur ausnahmsweise Vorbilder. Ganz anders griff der Riesengeist des britischen Dichters in die Entwickelung unserer dramatischen Literatur ein: verdanken doch schon unsere Classiker ihm die weitreichendsten Anregungen, ist doch die scenische Verwilderung des „Götz", sind doch die Cynismen und Hyperbeln der „Räuber" auf ihn zurückzuführen, noch mehr aber die dramatischen Gewaltthätigkeiten der Stürmer und Dränger; ja die Stücke von Lenz und Klinger erinnerten oft noch mehr an die Vorgänger und Zeitgenossen Shakspeare's als an diesen selbst! Das Muster des britischen Dramatikers hat sich anregend nur für höchste Begabungen, gefährlich und vernichtend für untergeordnete Talente bewiesen. Eine große Zahl deutscher Dichter ist an Shakspeare zu Grunde gegangen. So viele Werke über ihn geschrieben worden sind, und obschon das eine sogar den Titel trägt: „Shakspeare in Deutschland": noch ungeschrieben ist eine Darstellung, welche an der Geschichte des deutschen Dramas seit unsern Classikern seinen Einfluß nachweist, und doch wäre das eine der lehrreichsten Shakspeare-Studien, denn er reicht von Lenz und Klinger bis auf Grabbe, der gegen Shakspeare protestirte, während er in seinen eigenen Dichtungen ganz jener trunkene Wilde war, als welchen Voltaire den Briten bezeichnete, bis auf Immermann, dessen Erstlingsdramen durch Wortwitzeleien und durch paradoxe

Charaktere und abnorme Handlungen an die altbritische Schule erinnern. Die ganze Dramatik der Romantiker, besonders die phantastischen Märchen von Ludwig Tieck, die Puppenkomödien von Arnim, die genial aufgebauschten Kraftdichtungen von Brentano und in neuerer Zeit die ganze Schule der Kraft- und Genialitätsdramatiker sind auf Shakspeare zurückzuführen. Ihm verdanken wir das Ueberwuchern der deutschen Buchdramatik, da von den Kraftgeistern, die in seine Fußstapfen traten, alle scenischen Möglichkeiten verachtet wurden, da sie oft Stoffe wählten, welche einem modernen Publikum ungenießbar waren, da sie im Selbstgenuß ihrer eigenen dichterischen Herrlichkeit mit Verachtung des profanen vulgus, das sich in die Theater drängt, schwelgten; wie viele paradoxe Verzwicktheit, wie viele psychologische Ungeheuerlichkeit, wie viel überflüssiger Wahnsinn und noch überflüssigere Gespenster, die sich bis in die historischen Tragödien hinein mit spiritistischer Handgreiflichkeit drängten, verdanken wir dem unglücklich nachgeahmten Vorbilde des britischen Dichters. Schiller hat einmal den Schatten Shakspeare's gegen das bürgerliche Rührstück heraufbeschworen: aber was sollen wir heraufbeschwören gegen den Schatten Shakspeare's selbst, der sich breit und verdunkelnd über unser deutsches Drama wirft? Von hundert Lesedramen kranken neunzig an unverdautem Shakspeare, und von zehn aufgeführten Bühnendramen zeigt mindestens die Hälfte eine nachschnurrende, schlotterige Saite, die auf den gelockerten Steg der Shakspeare'schen Lyra zurückweist. Der Neigung des deutschen Geistes, die Regel zu verschmähen, sich in spröder Sonderart zu behaupten, auf das vermeintliche oder wirkliche Genie zu trotzen, kam dies Vorbild allzu sehr entgegen: man vergaß dabei, daß Shakspeare selbst die Unarten seiner Epoche zwar theilte, aber doch ermäßigte, und daß in der Nachahmung einer längstverschollenen Zeitrichtung in Wahrheit nur ein ungeheuerer Anachronismus liegt.

Neben den antiken Tragöden, den Spaniern und Shakspeare war es das inländische Vorbild Schiller's, welches eine lange Reihe von Jüngern nach sich zog. Wir erwähnten schon, daß in der Schiller'schen Dramatik allein ein stilbildendes Princip lag, und die neuen Tragödien, die auf der Bühne nachhaltigen Erfolg gefunden, haben sich in der Technik an Schiller angelehnt, so verschieden auch in Gutzkow's „Uriel Acosta" und Laube's „Graf Essex" die dichterische Ausdrucksweise von Schiller's Vorbild ist. Freilich, gerade diese Ausdrucksweise ist häufig in blasser Form von den Nachfolgern copirt worden, und diese Nachdichtungen haben den Stil selbst in Verruf gebracht; am meisten waren alle irrlichterirenden Genialitäten gegen diese edle und getragene Dichtweise aufgebracht, die für ihre geistreichen Marotten und ihr apartes Wesen keinen Raum hatte. Und doch war sie der nationale Ton des deutschen Genius, nicht ein Allerweltsplunder, nicht ein Ausverkauf sämmtlicher Stile der Literaturgeschichte.

Was aber unser Lustspiel betrifft: so fehlt ihm seit Kotzebue's Zeiten der sichere gesellschaftliche Ton. Das Stilgefühl fehlt nicht nur den dramatischen Dichtern, sondern auch dem Publikum und den Bühnenleitern: erste Theater im deutschen Reiche geben bisweilen Trivialitäten, die nur auf Vorstadtbühnen gehören und welche die vornehme Comédie française mit Abscheu von sich weisen würde.

Das deutsche Drama hat in jeder Gegend der Windrose einen Leitstern: das französische zeigt wie die Magnetnadel fest auf den einen Pol des guten Geschmacks. Wenn irgend eine Kunst, verlangt aber die dramatische eine sichere Technik: darum ist die Lage der jungen französischen Dichter bei weitem günstiger. Sie treten in eine Welt fester Formen, die ihnen die Möglichkeit einer Schule bietet: sie wissen, was sie zu lernen haben, und üben sich in der Modellzeichnung, ehe sie an ein selbständiges Schaffen gehen. Man mag dagegen die glänzende Vielseitigkeit und schrankenlose Genialität des deutschen Genius rühmen, die größere Fülle und Tiefe, die gerade aus der Freiheit seiner Bewegung, aus dem Reichthum der vorschwebenden Muster hervorgeht: für die Bühne selbst kann dies alles nicht zum Heil gereichen, und auch auf die Dichtung wirkt es ebenso oft verwirrend wie anregend und begeisternd. Der aufgerührte Bodensatz aller Zeiten giebt eine trübe Mischung. Tiefe Wehmuth muß jeden erfassen, der die Hunderte von Dramen liest, die alljährlich in Deutschland geschaffen werden: wie wenige darunter, in denen nicht ein Hauch von Poesie fühlbar wäre, nicht der Zug der Gedanken fesselnd berührte; in wie manchen blitzt vielfach das echte Talent hervor! Gegen diesen Reichthum ursprünglicher Begabungen und idealer Bestrebungen muß freilich die dramatische Production jenseit des Rheins in den Schatten treten: doch alle diese Dichtungen gehen klanglos zum Orcus hinab; kaum wecken sie bei den spärlichen Lesern hier und dort ein sympathisches Gefühl. Der Mangel an einer festen Form läßt sie in alle Lüfte verfliegen, es sind zerflatternde Seifenblasen aus der Thonpfeife der Romantik und des Kosmopolitismus! Und doch schafft sich nur der moderne Geist, der aus dem Leben des Jahrhunderts schöpft, ein Publikum und nur der nationale Geist eine Nationalbühne.

Es hängt damit die Unbeschränktheit der Stoffwahl zusammen, die in Deutschland, vom alten Aegypten bis zum neuen Lappland und Kamtschatka durch alle Zonen und Zeiten umhergreift. Frankreich hat in seiner classischen Periode an den conventionellen Stoffen gekrankt; es waren besonders die bevorzugten antiken, die noch bis in dieses Jahrhundert, bis in die Zeit der Nachclassiker das Privilegium des Kothurns hatten; doch der conventionelle Stoffkreis machte das Herumtasten einer irrlichterirenden Romantik unmöglich, die auch dem Entlegensten irgend eine poetische Seite abzugewinnen sucht. Neuerdings sind auch die Tragödien in Frankreich mehr zu nationalen

zu theil geworden, einen Sitz im Herrenhause unter den Pairs des Reiches zu erhalten. In Deutschland ist weder das eine noch das andere der Fall. Es fehlt nicht an wissenschaftlichen Akademien, doch es fehlt an einer Akademie der deutschen Sprache und Literatur, für die sich selbst ein Naturforscher, wie Du Bois-Reymond, so lebhaft ausgesprochen hat. Man mag gegen das Zopfthum, das uniformirte Wesen, die Protectionssucht, die in solchen Akademien heimisch ist, immerhin alle möglichen Einwendungen erheben: es fehlt uns eine Autorität, eine höchste Instanz in Fragen der Literatur. Den Autoren selbst ist damit ein Ziel höherer Lebensstellung geboten und die Gleichberechtigung mit der zünftigen, betitelten und in Aemtern stehenden Gelehrsamkeit.

So ist die äußere Lage der französischen Dramatiker in vieler Hinsicht besser als die der deutschen; doch auch diese hat sich gegen früher wesentlich gebessert, und noch ist die Reformbewegung in vollem Gange. Nicht nur das Volk begrüßt die aufstrebenden Talente mit dem Bewußtsein, daß die Literatur ein Theil ihres geistigen Wesens, die Bühne der lebensvollste Factor der literarischen Bewegung ist; auch die Bühnen lernen allmählich einsehen, daß die dichterische Production das Schwungrad ist, welches ihr ganzes complicirtes Räderwerk in Bewegung setzt, und ohne welches für sie nichts bliebe als der Stillstand und die Ohnmacht, und sie, welche die ersten sein sollten, geben endlich als die letzten „dem Dichter, was des Dichters ist".

Das neue deutsche Lustspiel.

Wenn irgend etwas heutzutage der Revision bedarf, so ist es die Theaterkritik, die kaum für eine literarische Instanz mehr gelten kann; sie ist das Stiefkind der Redactionen und wird, abgesehen von einigen großen Hauptorganen, oft den unberufensten Händen anvertraut. Aesthetische Maßstäbe werden kaum noch angelegt, noch weniger kommt ein literargeschichtlicher Standpunkt zur Geltung. Dieser würde doch mindestens verlangen, daß ein Drama auch im Zusammenhange mit dem ganzen Entwickelungsgange des Autors besprochen würde, in seinem Verhältniß zu den früheren Werken desselben; doch die Ignoranz der meisten, oft ganz unreifen Theaterreferenten ist so groß, daß ihnen für solche Kritik die nöthigen Handhaben fehlen würden. Den Grundgedanken des Dichters zu verfolgen und darauf hin sein Werk zu zergliedern: das erscheint ihnen ebenso überflüssig, wie das Maß seiner Bedeutung nach dem Gedankeninhalt des Werkes und seiner stilistischen Vollendung oder Unfertigkeit zu messen. Im Gegentheil, alles, was ein dichterisches Gepräge trägt, ist ihnen in tiefster Seele verhaßt,

und es ist ein Glück, daß nicht die Werke unserer classischen Dichter zum ersten Mal dieser kritischen Meute vorgeworfen werden. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" — das würden die Unsterblichen, wenn auch vergeblich, ihnen zurufen. Da der fade Witz zur Signatur der Zeit gehört und die neuen Saphirs berühmt macht und vielbewundert, so gefällt sich das Feuilleton der entlegensten Provinz in solchen Witzhaschereien meistens auf Kosten der Dichter. Hierzu kommt das Cliquenwesen und die von den Theateragenturblättern überkommene Reclame oft für die schlechtesten Productionen, die Reclame des Erfolges, dessen eifrigste Propaganda das Winkelfeuilleton ist. Daß zu einem Geschmacksurtheil ein gebildeter Geschmack gehört: diese triviale Wahrheit muß der Praxis der Gegenwart gegenüber paradox erscheinen.

Dies gilt alles in erhöhtem Maße von der Kritik des Lustspieles. Die ernste Dichtung fordert noch mehr zur Prüfung nach dramaturgischen Maßstäben heraus: das Lustspiel wird von den lässigen Berichterstattern nur nach seiner zwerchfellerschütternden Wirkung beurtheilt. Daß auch das Lustspiel ein aus einem Grundgedanken heraus geschaffenes Kunstwerk sein muß, daß neben der Lebenswahrheit seiner Charaktere ein Odem geistiger Freiheit, der es durchweht, zu seinen ästhetischen Existenzbedingungen gehört: das gerieth hierüber gänzlich in Vergessenheit. So kommt es, daß die Grenze zwischen Posse und Lustspiel nicht blos vom Publikum, sondern auch von der Kritik verwischt wird, und daß die Production selbst sie nicht mehr beachtet. Auch nach der andern Seite hin, nach derjenigen des Schauspiels, findet eine Grenzverrückung statt, so daß das Lustspiel in seiner reinen dem Gattungsbegriff entsprechenden Gestalt fast von der Bühne zu verschwinden droht. Nun sind wir zwar gewiß nicht für ein rigoristisches Fächerwesen; wir geben zu, daß das Possenelement wie das Schauspielelement mit in das Lustspiel eingreifen darf; doch darf es

nicht über dasselbe übergreifen, und das Lustspiel nicht die gleichgültige Mitte sein, in welcher Schauspiel und Posse zusammentreffen, sondern es muß sein eigenartiges Wesen siegreich aufrecht erhalten und jene Elemente sich dienstbar machen.

Wenn unsere deutsche Literatur in den Trauerspielen von Schiller vorleuchtende Muster der Tragödie hat, so fehlt es dagegen unserm Lustspiel an den classischen Vorbildern, welche durch den Respect der Nation geheiligt sind. Wir haben nur Ein classisches Lustspiel, das sich seit einem Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat: Lessing's „Minna von Barnhelm"; die Situations- und Charakterdarstellung in diesem Stück sowie die regelrechte Technik desselben schweben den bessern Lustspieldichtern noch immer als nachahmenswerthes Muster vor. Ein aus dem Geist der Zeit herausgedichtetes Sittenlustspiel wird, wie auch dieser Geist sich von Jahrhundert zu Jahrhundert wandeln mag, immer verwandte Bahnen einschlagen. Doch erschöpft dieser Singleton der Lessing'schen Muse so wenig alle Varianten des komischen Bühnenspiels, ist so sehr an die Eigenart des Verfassers gebunden, daß eine große Zahl von Lustspielversuchen immer ohne ein deutsches classisches Vorbild geblieben ist. Da sprangen denn die Fremden ein, Aristophanes, Shakspeare, Molière, und viel von deutscher Art und deutschem Wesen ging in den Nachdichtungen verloren, zu denen die fremden Muster anregten. Lessing's „Minna von Barnhelm" ist mehr auf die Gestaltung des bürgerlichen Schauspiels von Einfluß geworden als auf diejenige des eigentlichen Lustspiels: es war die Schule Iffland's, welche in erster Linie an Lessing anknüpfte. Goethe's Lustspiele sind Jugendversuche, Bluetten und Kleinigkeiten; Schiller übersetzte zwei französische Lustspiele ohne höhern komischen Werth. Es ist bedauerlich, daß unsere beiden größten Dichter das Lustspiel beiseite ließen, obgleich sie beide eine komische Ader hatten. Man braucht blos an „Wallenstein's Lager", an einzelne Scenen der „Räuber",

an den Mohren im „Fiesco“ zu erinnern, um Schiller's Talent für das Bühnenkomische außer Zweifel zu stellen; die epigrammatische Schärfe, die er in seinen Xenien bewiesen, würde seinem Lustspieldialog sehr zugute gekommen sein. Ohne Frage würde er, wie auch die dramatische Skizze seines Weinberggedichtes beweist, das derb Komische bevorzugt haben: es ist eine alte Erfahrung, daß pathetische Talente, wenn sie sich auf das Gebiet der Komik wagen, hier dem nachdrücklichsten Genre derselben zu huldigen pflegen. Goethe's graziöse und harmonische Natur würde dagegen für das Genre, welches wir jetzt das feine Salonlustspiel nennen, besonders veranlagt gewesen sein, wie auch seine Jugendstücke, seine Sing- und Schäferspiele beweisen: freilich fehlt seinem Genius auch nicht der Pferdefuß des Mephistopheles, der Schwefeldunst des Cynismus, der sich durch viele Scenen seines „Faust“ verbreitet. Doch unsere classische Epoche hatte das Lustspiel gleichsam nicht in ihr Programm aufgenommen; es stand ihren idealen Tendenzen ferner; die Wiedergeburt deutscher Dichtung, die sie anstrebte, lag nicht auf diesem Wege. Bei den Romantikern spielten alle Schattirungen der Komik, Ironie, Satire, phantastische Laune, kecker Witz, eine große Rolle; aber es war eine gährende Masse, welche jede Form zersprengte und sich am wenigsten der Bühnenform einfügte. Außer der Aneignung Shakspeare's haben sie sich überhaupt kein Verdienst um das deutsche Theater erworben. Ihre eigenen komischen Schöpfungen waren, wie diejenigen Brentano's und Arnim's, oft von absurder Genialität und im Stil der Puppenkomödie gehalten oder, wie diejenigen Ludwig Tieck's, von einer Expansion, die jeden Bühnenrahmen verschmähte und die freiesten und kecksten Phantasiespiele an Stelle einer wohlmotivirten, sich in organischem Zusammenhang entwickelnden komischen Handlung setzte.

Das eigentliche Muster unserer Lustspieldichtung, derjenige Autor, der die noch heute gültige Schablone für das Lustspiel zuerst zur Anwendung brachte, ist August von Kotzebue, und auch das moderne Rührstück weist im wesentlichen auf diesen Autor zurück, der dem Drama des second empire geistesverwandter ist, als die Anhänger des letzteren zugeben möchten. „Menschenhaß und Reue“ ist nicht nur über die französischen Bühnen als ein Repertoirestück gegangen, das sich lange Zeit hindurch bewährt hat; die Eulalia Kotzebue's gehört ganz in das Reich der Camelliendamen, in das Gebiet der larmoyanten Liederlichkeit; nur ist Kotzebue milder und weicher und nicht so schroff in Stil und dramatischer Behandlungsweise wie der jüngere Dumas. Die sogenannten socialen Conflicte, selbst die Ehebruchsdramatik ist also von älterm Datum auf deutscher Bühne, als die neuen Regeneratoren derselben, die Schöpfer der realistischen Dramatik nach französischem Muster, glauben. Man kann auf diese Rechnung auch die Probe mit der Kritik machen; denn alles, was mit Recht gegen die neufranzösische Dramatik geltend gemacht worden ist, wurde seinerzeit von einer ernsten Kritik, die aber dem Enthusiasmus des Publikums gegenüber nur die Anschauungen einer kleinen Gemeinde vertrat, eingewendet. So sagte Huber in der „Jenaischen Literaturzeitung“ (1793): „An den Werken des Herrn von Kotzebue hat die Kunst Gelegenheit, zu prüfen, was es ist, das in denselben so viele gefallene Mädchen und Weiber, unschuldige Verführer und Verführte, gegen die Convenienzen u. s. f. zu Felde ziehende Helden zur süßesten Ergötzlichkeit unsers großen Haufens zusammenbringt. Der dünne Firnis moralischer Sentenzen und nothdürftiger Gemeinsprache der Empfindung und Tugend kann diese Richterin am wenigsten bestechen; der Grund ist weichliche Verwöhnung, schlecht verhüllte Sinnlichkeit und jene aller Kraft und aller Tugend entgegengesetzte, in der Menschheit so allgemeine Anlage des Egoismus und der schlaffen Nachsicht gegen sich selbst, die den schwachen Damm vermißt, ohne ihn durch eigene Stärke ersetzen zu können. Dieser Kreis ist der wahren

Kunst so fern wie der wahren Sittlichkeit, und dieser Kreis ist es, in welchem unsere Aftermusen Geschmack und Herz zugleich verderben oder die schon vorhandene Verderbniß durch einen lügenhaften Anstrich von Gefühl und Originalität bestärken." Sowie indeß der jüngere Dumas gegen seine Ankläger geharnischte Vorreden schleuderte, in denen er nachwies, daß er ein sehr energischer Anwalt der öffentlichen Moral sei, so erklärte auch Kotzebue in seinen Vorreden und selbstbiographischen Skizzen, daß in seinen Schauspielen gewiß die reinste Moral herrsche, die jemals von der Kanzel und von der Bühne herab gepredigt worden sei, daß in dem dicksten Bande Predigten nicht mehr Moral enthalten sei als in seinen Schauspielen, die überdies nicht so langweilig seien wie jene.

Wenn es in neuerer Zeit Mode geworden ist, den Namen Kotzebue's als eine herabsetzende Bezeichnung zu gebrauchen und neuere Poeten damit zu vernichten, daß man sie mit Kotzebue in eine Linie stellt, wie das Julian Schmidt nacheinander mit Karl Gutzkow und Paul Lindau gethan hat, so glauben wir, daß hierin eine Unterschätzung der Verdienste des deutschen Lustspieldichters liegt, dessen Dichtweise doch für die Lustspielproduction eines Jahrhunderts mehr oder weniger maßgebend geblieben ist. Wohl aber mag das Schicksal Kotzebue's lehren, daß der eitle Tagesruhm keine Garantie für die Werthschätzung der spätern Literaturgeschichte gewährt. Wir sehen zwischen Goethe und Schiller auf der einen und Kotzebue auf der andern Seite eine unausfüllbare Kluft: es ist kein Zweifel, daß Kotzebue's Zeitgenossen in ihrer großen Mehrheit, daß besonders das ganze deutsche Theaterpublikum nicht die kritischen Augengläser besaß, um diese Kluft zu entdecken. Wohl begannen die angesehenen kritischen Organe, besonders nach dem Erscheinen des Pasquills „Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn", Front gegen Kotzebue zu machen, so namentlich die „Jenaische Literaturzeitung" und die „Neue Bibliothek der

schönen Wissenschaften"; er hatte nicht blos die Romantiker, er hatte schon früher einen Schütz, Knigge, Eschenburg u. a. zu seinen Gegnern; doch auch Schiller wurde von den Romantikern, besonders von Friedrich Schlegel aufs tiefste herabgesetzt, und wenn Manso Kotzebue angriff, so hat dieser Breslauer Gymnasialdirector Schiller und Goethe wahrlich ebenso wenig geschont, welche er die Sudelköche von Weimar nannte. Dagegen standen die weimarischen Koryphäen bei dem Theaterpublikum jener Zeit nicht entfernt in gleicher Gunst wie Kotzebue, der entschiedene Liebling desselben. Und zu diesem Publikum gehörten die vornehmsten und gelehrtesten Kreise. Weder Schiller noch Goethe sind Mitglieder der berliner Akademie der Wissenschaften geworden wie jener: als Kotzebue nach der Ermordung des Kaisers Paul von Petersburg nach Berlin kam, wurde er wie der größte deutsche Dichter gefeiert, bei weitem mehr als Schiller und Jean Paul während ihrer Anwesenheit in der preußischen Residenz; er wurde zum Vorleser der Königin ernannt; seine Stücke hatten in Berlin einen unglaublichen Erfolg, der gegen die Achtungserfolge der Schiller'schen Tragödien ungemein abstach, von Goethe gar nicht zu sprechen, dessen „Natürliche Tochter" ja in Berlin ein lärmendes Fiasco machte. Die Spreehauptstadt hat überhaupt sehr oft den Ton angegeben für die Moden in der Literatur, niemals zu Gunsten des Classischen und Dauernden, das sich oft erst im Widerspruch gegen die Tagesmeinung und die Kritik der preußischen Residenz durchsetzte, sondern zu Gunsten des seicht Witzigen, oberflächlich Packenden, wie ja auch später die Triumphe Saphir's in Berlin bewiesen. Nicht blos in den Kreisen der Theatergenießlinge, des unterhaltungsbedürftigen Publikums in Berlin, sondern auch bei Hofe und in der Gelehrtenwelt dieser Stadt galt Kotzebue lange Zeit hindurch für den ersten Dramatiker, und er konnte auf seine literarischen Gegner herabsehen

mit dem stolzen Bewußtsein, „daß wohl nur das bischen Ruhm des Verfassers den Herren unleidlich sei."

Der Rückschlag der öffentlichen Meinung, durch welchen für Kotzebue das Capitol auf einmal zum Tarpejischen Felsen ward und der ruhmgekrönte Sieger zum gnadenlos verurtheilten Delinquenten, war ein so gewaltthätiger, wie er selten in der Literaturgeschichte nachzuweisen ist; durch alle Literatur- und Schulbücher verurtheilt, gehört Kotzebue nicht mehr in die Kreise der Unsterblichen. In moralischer Hinsicht der Frivolität, in politischer des Vaterlandsverrathes angeklagt, nach einem leichten und lustigen Leben einen ernsten und tragischen Tod findend, der nur Sympathie für den Mörder erweckte, nicht für den Ermordeten, gehört Kotzebue längst nicht mehr zu den Größen des Parnasses, ja es würde für eine unbefugte Auszeichnung gelten, ihn unsern Unsterblichen nahe zu bringen. Wenn früher die strenge Kritik seine Schamlosigkeit gerügt, so geiselte später die burschenschaftliche Literaturgeschichtschreibung seine Vaterlandslosigkeit. Wachler ging damit voran, die andern folgten. Kotzebue's Miscredit wurde ein nationaler. Gleichwohl that ein nationales Institut ihn nicht in Acht und Bann: die deutsche Bühne bewahrte auf ihrem Repertoire manche seiner Lustspiele; manche erschienen in neuern Bearbeitungen, wo das Colorit der Zeit und Gesellschaft eine Auffrischung verlangte. Einige seiner am schärfsten verurtheilten Stücke, wie „Die beiden Klingsberg", hielten sich auf dem Repertoire durch das ausgezeichnete Spiel einzelner Darsteller. Und hier ist denn auch der Punkt, wo eine unbefangene Würdigung Kotzebue's wieder einsetzen muß: er reicht zwar als Lustspieldichter nicht an Molière, auch nicht an Sheridan heran, doch mit den andern französischen und englischen Lustspieldichtern der letzten Jahrhunderte darf er wohl den Wettkampf eingehen, und unsere deutsche Schauspieldichtung ist zwar moderner geworden, doch abgesehen von vereinzelten Anläufen nicht viel über Kotzebue

hinausgegangen. Auch hat er mit Ausnahme des historischen Lustspiels schon alle Lustspielgattungen gepflegt, die auf der deutschen Bühne seitdem zur Geltung gekommen sind. Das bürgerliche Lustspiel mit Familienverwickelungen, mit der Satire auf Vorgänge des kleinbürgerlichen Lebens, wie „Die deutschen Kleinstädter", die heute sogenannte französische Komödie, das schauspielartige Lustspiel, wie: „Die Stricknadeln", ja selbst Lustspiele in Versen fehlen nicht, und seine Satire wagt sich selbst an Gegenstände der Wissenschaft, wie er die Kant'sche Philosophie in der „Sucht zu glänzen" und die Phrenologie in den „Organen des Gehirns" für die Lustspielsatire zum Thema machte: ein Vorgang, den sogar das neuere komische Bühnenstück wenig nachgeahmt hat; denn die gegenwärtige Lustspielschablone reicht kaum für vorübergehende Satire und flüchtige Streiflichter derselben aus.

In allen diesen Stücken zeigte Kotzebue ausnehmende Lebendigkeit; er bewährte einen frischen Dialog, einen oft schlagenden Witz und das echte theatralische Blut: ja bei aller leicht hingeworfenen Improvisation ist der Aufbau dieser Stücke keineswegs ein unsolider; wir finden in ihnen sehr geschickte scenische Combinationen, eine ineinandergreifende Handlung; ja es glückt dem Dichter öfters, zwei anscheinend gesonderten Kreisen der Handlung denselben Mittelpunkt eines Grundgedankens zu geben: was ja mehreren Stücken Shakspeare's nachgerühmt wird und als ein ästhetischer Vorzug betrachtet werden muß. Was Kotzebue fehlt, ist die Größe der Weltanschauung und der Adel der Gesinnung: beides Eigenschaften, die auch der Humorist, ja der leichtgeflügelte Lustspieldichter nicht entbehren darf. So tonangebend aber ist dieser Dichter, trotz seiner leichtfertigen Gesinnung, doch durch die Vielseitigkeit seines Talentes und seiner sichern Treffer geworden, daß sich das neue Lustspiel nach den Rubriken gruppiren läßt, die seine Productionen an die Hand geben.

Das bürgerliche Lustspiel knüpft an Kotzebue's „Kleinstädter" und andere Komödien unsers productiven Lope de Vega an, wobei es die Grenzlinie gegen den Schwank und die Posse hin so wenig streng bewahrt, wie es jener selbst gethan hat. In jüngster Zeit ist der Einbruch der Posse in das Lustspiel als die herrschende Regel zu betrachten, nachdem lange einer der beliebtesten Autoren diesem Einbruch mit allen Kräften zu wehren und seinen Stücken den reinen Lustspielcharakter zu wahren gesucht hat. Wir meinen Roderich Benedix, einen Dramatiker, auf den die vornehme Kritik stets mit Achselzucken glaubte herabsehen zu dürfen und der doch gerade in Bezug auf sein künstlerisches Streben einen hohen Rang einnimmt: denn seine Compositionen hatten stets einen einheitlichen Grundzug, und er war darauf bedacht, dem Conversationston eine reine, sprachlich geläuterte Haltung zu sichern und alles Saloppe, was aus diesem Ton herauszufallen drohte, zu vermeiden. Freilich, das Lustspiel, für welches Benedix den Ton angab, trägt den Charakter einer eng abgeschlossenen Bürgerlichkeit, die ans Spießbürgerliche grenzt; es hat engere geistige Horizonte, als wir sie bei Kotzebue finden. Innerhalb dieser Schranken aber, auf dem Boden des häuslichen und Familienlebens als komisches Mariagespiel, den Traualtar im Hintergrunde, bewegt es sich in einer reichen Fülle von Varianten, mit oft glücklicher Erfindungsgabe und mit dem ebenso glücklichen Streben nach Lebenswahrheit der Situationen und Charaktere. Heitere, meistens wohlmotivirte Verwickelungen und Verwechselungen, die sich allerdings in vielen Stücken in typischer Weise wiederholen, gehören zur Eigenart dieser bürgerlichen Komödie. Ein romantisches Ingredienz derselben bildet das studentische Leben, das ja in einer Art Contrast zum Philisterthum steht. Mit dem „Bemoosten Haupt" begann Roderich Benedix seine erfolgreiche Laufbahn als Lustspieldichter: den Kern der Gesinnung, gegenüber flachen gesellschaftlichen Formen,

brachte er stets zu siegreicher Geltung; Lebensfrische und Charaktertüchtigkeit als Eigenschaften deutschen Studententhums blieben ihm ein willkommenes Ferment der dramatischen Handlung auch in spätern Stücken. Sein „alter Magister" ist der alt gewordene Student; in seinen Professoren, wie in „Die Hochzeitsreise", ist noch derselbe Gegensatz zwischen innerer Tüchtigkeit und äußerer Formlosigkeit vorherrschend, wenn diese auch den Charakter der Pedanterie angenommen hat. In seinen „Relegirten Studenten", einem seiner letzten Stücke, kehrte er noch einmal zu dieser Jugendliebe zurück. Das Studentenleben in seiner deutschen Eigenart ist fremden Nationen unbekannt: durch die Vorliebe des Dichters für Darstellung desselben erhielten seine Stücke einen deutschnationalen Zug.

Damit hängt es zusammen, daß Benedix sittliche, ja oft äußerlich moralisirende Tendenzen verfolgt, im Gegensatz zu Kotzebue's Frivolität, dem er die Lustspielschablone entlehnte. Bei seiner religiösen Freigeisterei, die ans Renommistische grenzte, war er in Bezug auf Moral ein pedantischer Poet. Manche seiner Stücke, wie z. B. das vortrefflich componirte Lustspiel „Das Lügen", sind nur eine dramatische Beweisführung zu Gunsten moralischer Axiome; auch an Moralpredigten fehlt es in seinen Stücken nicht; doch durchweht diese Scenen nicht eine dumpfe puritanische Stubenluft, nur der Odem eines sittlichen Ernstes, der die ästhetische Freiheit hier und dort zu sehr vermissen läßt. Gegen gewisse Gebrechen der Zeit, wie gegen eine Emancipation der Frauen, die sich darin gefallen, männliche Kleider anzulegen, wandte er sich, wie in „Doctor Wespe", öfters mit zu directer Strafpredigt, und so hat er die feine Satire und Ironie des Lustspieldichters, die komische Symbolik, häufig gegen die doctrinäre Moralpredigt umgetauscht. Er sah die Aufgabe des Lustspiels nicht wie A. W. Schlegel darin, daß es uns klüger, sondern darin, daß es uns besser mache; aber er verfolgte zu gerade Wege, die sich zu wenig

in den mäandrischen Linien des Humors bewegten, um diesen Zweck zu erreichen. Seine Moral war zu sehr plane Katechismusmoral, nicht die feinere sociale Moral, welche sich in der schwierigern Casuistik gesellschaftlicher Verwickelungen zu bewähren hat.

Man könnte Benedix den Menander des neuen Lustspiels nennen, wenn er sich nicht von dem sybaritischen Vertreter der neuen attischen Komödie gerade durch seine Sittenstrenge unterschiede. Die geläufigen Stoffe derselben würden eher an die neufranzösische Dramatik erinnern; nichts liegt Benedix ferner als die Hetärendramatik. Gleichwol hat er manche Stoffe mit den Stücken des Menander und Philemon gemein. Die „Zärtlichen Verwandten" z. B. sind ein echt neuattischer Lustspielstoff; denn das Parasitenthum zu geiseln war eine Hauptaufgabe jener Komödie. „Aschenbrödel" aber hatte das gleiche Grundthema wie viele jener Stücke, die das Schicksal aufgefundener Kinder behandelten. Eine Inschrift nennt den Menander die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe, und preist ihn als denjenigen, der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Hochzeit schließe. Dies Lob darf Benedix in erhöhtem Maße für sich in Anspruch nehmen, denn seine Thalia führt stets mehrere Paare zum Traualtar. Der klare, geschmackvoll einfache Stil des Menander wird von den alten Rhetorikern vielfach gepriesen: Klarheit, Einfachheit und grammatikalische Sauberkeit sind auch die bemerkenswerthen Vorzüge der Benedix'schen Diction, und was der Grammatiker Demetrios an Menander's Stil hervorhebt, die vollkommene Angemessenheit für theatralischen Vortrag, darf man auch der Theatersprache von Benedix nachrühmen. Freilich, ihr fehlt der Sentenzenreichthum Menander's und der eigentliche blitzende und leuchtende Esprit, jener leichtgeflügelte Lustspieldialog, wie er selbst Kotzebue eigen ist; der Witz liegt bei

Benedix mehr in den Situationen; doch Klarheit und Gediegenheit ist der dramatischen Diction dieses Autors nicht abzusprechen; sie bezeichnet die gefällige Mitte des Conversationstons im Lustspiel.

Die neue attische Komödie war eine Reaction gegen die komische Dithyrambik des Aristophanes, welche Fragen der Aesthetik, Politik und Gesellschaftswissenschaft in das fliegende Gewand ihrer schwunghaften Satire kleidete oder in possenhafter Symbolik zu theatralischer Anschauung brachte. Wir haben in Deutschland nie eine aristophanische Komödie besessen: unser bürgerliches Lustspiel ist nicht aus der Reaction gegen dieselbe hervorgegangen, sondern autochthon auf unserm vaterländischen Boden erwachsen, wenngleich französische und englische Muster, besonders die englische Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts, die Komödie Congreve's, Farquhar's, Cumberland's, Sheridan's nicht ohne Einfluß blieben. Bei uns fragt es sich umgekehrt, ob sich aus dem bürgerlichen Lustspiel eine aristophanische Komödie herausbilden werde? Die Stücke unsers Benedix, unsers modernen Menander, vermeiden absichtlich alles Tendenziöse, was aus dem Familienrahmen herausfällt, jede weitere satirische Perspective auf neue Gestaltungen des Staats- und Kunstlebens, jede Polemik gegen maßgebende Richtungen, jedes, auch das leiseste Rütteln an den bestehenden Institutionen, und in dieser harmlosen Hingabe an das Zufallsspiel theatralischer Verwickelungen ist die Komödie von Benedix wiederum derjenigen des Menander verwandt. Der Unterschied, daß diese in einer Zeit politischer Auflösung spielte, in der alexandrinischen Epoche, in welcher der Gemeinsinn die stärkste Einbuße erlitten hatte und bei der allgemeinen Zersplitterung der Einzelne nur an das eigene Geschick und das der Familie dachte, während die spätern Lebensjahre von Benedix in die Zeit der großartigen Wiedergeburt Deutschlands, des mächtig erwachten Nationalgefühls fallen: dieser Unterschied

hat sich auch in Bezug auf die nachgebornen Lustspieldichter bedeutungslos erwiesen. Weder Tragödie noch Lustspiel hat aus den großen Ereignissen irgendwelchen Aufschwung genommen zu größern Gesichtspunkten und Perspectiven; es ist uns kein Aristophanes erschienen, und wenn Graf Platen sang: „Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes", so ist es entweder noch mit der deutschen Freiheit nicht sonderlich bestellt, oder es fehlt die Gunst des Glücks, welche der Nation die Dichter schenkt, deren sie würdig ist.

Ja, das bürgerliche Lustspiel selbst hat seit dem Hinscheiden von Roderich Benedix Rückschritte gemacht; es ist, durch possenartige Elemente zersetzt, ein Possenlustspiel geworden. Der Altmeister dieser Gattung wußte sie auf einem Niveau zu halten, auf welchem sie ihre Eigenart bewahren konnte. Man mag den Stücken von Benedix geistige Engbrüstigkeit vorwerfen; aber ihre ästhetische Taille war tadellos. Sie waren echte Lustspiele in der rechten Mitte zwischen dem Schauspiel und der Posse, nicht eine Vermischung von beiden. Gleiches Lob läßt sich zwei Autoren zollen, die jünger als Roderich Benedix waren, als sie in die dramatische Arena traten: Ernst Wichert und Gustav zu Putlitz; es ist das gesunde deutschbürgerliche Leben, das sich in ihren Lustspielen ausprägt. „Der Narr des Glücks" von Ernst Wichert hat einen guten Lustspielgedanken: nur gemahnt das französische Komödienmotiv, das in die kleinbürgerliche Sphäre eingreift, etwas fremdartig. „Ein Schritt vom Wege" aber ist ein glückliches Lustspielimpromptu, das uns von Hause aus in die heitere und unbefangene Stimmung versetzt, welche für die muntern Eingebungen Thaliens empfänglich macht. Die Verwickelungen und Verwechselungen des Lustspiels ergeben sich unbefangen aus dem ursprünglichen Motiv. Auch die Lustspiele „Spielt nicht mit dem Feuer", „Gut gibt Muth" von Gustav zu Putlitz, der sich vorher durch ansprechende einactige Bluetten

einen Namen bei dem Theaterpublikum gemacht hatte, illustriren Axiome der Lebensmoral in bürgerlichen Verhältnissen mit gesunder Situationskomik und Beherrschung der theatralischen Routine. Wichert und Putlitz halten ihre Stücke wie Benedix auf der mittlern Höhe des Lustspiels. Es ist keine pedantische Einseitigkeit, wenn auf die Sonderung der ästhetischen Gattungen Gewicht gelegt wird. Die literarischen Entwickelungsgänge haben zwar auch ihre Zwischenstufen, auf denen sich aus der Kreuzung verschiedener Gattungen eine neue entwickelt; aber die Kritik darf diesem Darwinismus nicht huldigen, wenn ihm auch die Literaturgeschichte Rechnung tragen muß. Hierin gilt es zur Fahne Lessing's zu schwören: das auf sich selbst stehende Kunstwerk muß sich zur Rechten und zur Linken scharf abheben von den Grenzgattungen. Das Lustspiel muß eben Lustspiel sein, nicht mit verschwimmenden Grenzen in das Schauspiel und die Posse übergehen.

Dieser letztern Grenzverrückung macht sich das jetzt auf den Bühnen herrschende bürgerliche Lustspiel schuldig: ja der Literarhistoriker ist in der günstigen Lage, eine ganz bestimmte Thatsache anführen zu können, welche den Kreuzweg kennzeichnet, an welchem die Lustspieldichtung zur Posse abschwenkte: wir meinen das schon erwähnte Zusammenarbeiten von Roderich Benedix und G. von Moser, aus welchem das vielgegebene Lustspiel „Das Stiftungsfest" hervorging. Hier zeigte sich der Altmeister als hartnäckigen Vertreter jenes ästhetischen Standpunktes, der das Lustspiel als solches in seiner Eigenart erhalten will, und konnte sich, wie schon erwähnt, mit den Moser'schen schwankartigen Zusätzen nicht einverstanden erklären.

Die breitere Wirkung blieb natürlich dem schwankartigen Lustspiel Moser's gesichert, und der Autor zögerte nicht, jetzt die mit Glück betretene Bahn weiter zu verfolgen. Rasch nach einander schuf er zwei Lustspiele, welche den Erfolg des „Stiftungsfestes" erreichten, wenn nicht übertrafen: „Ultimo" und

„Der Veilchenfresser“. Beide Stücke enthalten auch einzelne Lustspielscenen von echtem Gehalt: gleichwohl ist der Abfall von dem Niveau des Benedix'schen Lustspiels nach dem Gebiete der Posse hin nicht zu verkennen. Es fehlt nicht in diesen Stücken jedes sinnige Verweilen, welches der Lustspielmuse unerläßlich ist, und diese Hast, diese athemlose Jagd nach komischen Effecten prägt sich schon in dem Dialog aus, der sich nirgends zu einem zusammenhängenden Periodenbau entschließt, sich in lauter abgerissenen Sätzen, Aperçus, Gedankenblitzen, die mehr aus der komischen Situation aufleuchten als aus dem humoristischen Genius des Autors, ergeht. Auch die Composition hat bei weitem nicht die Geschlossenheit, welche den Lustspielwerken von Benedix eigen ist: namentlich in „Ultimo“ schiebt sich eine breite Scenenmosaik, nur äußerlich eingeheftet und nicht vom Lichte des komischen Grundgedankens beleuchtet, zwischen Anfang und Ende der Handlung ein. Besser ist der „Veilchenfresser“ componirt: auch hier tritt freilich die Haupthandlung gegen die Episoden in den Hintergrund; aber die heitere Gestalt des Helden beherrscht beides gleichmäßig. In den spätern Lustspielen Moser's: „Der Hypochonder“, „Der Sklave“, „Onkel Grog“, „Glück bei Frauen“, „Der Bibliothekar“, „Der Salontyroler“, verleugnet sich zwar nicht die gute Laune des Autors, welche durchaus sympathisch wirkt, der frische resolute Bühnenschritt seiner Muse und das Füllhorn komischer Einfälle, über welches sie gebietet: aber der Mangel an künstlerischer Freiheit, die Compositionslosigkeit überwiegen allzu sehr in diesen Stücken, sodaß bei dem Fehlen des ernsten Haltes, den das Lustspiel verlangt, die schwankartigen Elemente zu sieghaft in den Vordergrund treten. Es sind meistens glückliche Gedanken, die der Autor hat; aber sie sind nicht genugsam ausgetragen. „Onkel Grog“ fängt um einige Acte zu früh an, wodurch die Composition zersplittert wird; im „Hypochonder“ ist die Hypochondrie des Helden nicht

der herrschende Charakterzug desselben, sodaß daraus die Verwickelungen des Stückes hervorgehen; im „Salontyroler“ fängt die eigentliche Handlung erst am Schlusse des zweiten Actes an. Einen sehr glücklichen Treffer hatte G. von Moser noch einmal mit dem Lustspiele: „Krieg im Frieden“, das er in Gemeinschaft mit Franz von Schönthan dichtete und in welchem er als moderner Farquhar mit großer Frische das militärische Leben wiederspiegelte. Der herzgewinnenden Munterkeit der Moser'schen Thalia fehlt der feste Halt einer soliden dramatischen Architektur, an den sie sich anlehnen könnte.

Eine Reihe von Lustspieldichtern, die meistens auf allen Bühnen heimisch sind, tummelte sich nun auf dem breiten Wahlplatze der schwankartigen Komödie: Leopold von Schweitzer, der socialistische Agitator, der nach einem schwunghaften Debut auf dem tragischen Kothurn sich ganz der Erfindung heiterer Lustspielverwickelungen hingab, Julius Rosen, ein sehr productives Talent mit kecken Improvisationen, Rudolf Kneisel, Michael Klapp, Franz von Schönthan. Von Schweitzer's Lustspielen haben „Epidemisch“ und „Großstädtisch“ den meisten Erfolg gehabt; es sind kecke Anläufe, Quidproquos; der socialistische Agitator versteht sich auch auf den Bühneneffect; es sind glückliche Griffe im Detail; aber doch ist die Productionsweise eine atomistische; die Scenen sind mehr zusammengeweht als ineinandergefügt; die Motivirung ist eine flüchtig skizzirte. Auch waren die Themata meistens nicht neu; „Großstädtisch“ ist eine Variante jener seit Kotzebue's Zeit beliebten Satiren auf die Kleinstädterei. Kecke scenische Schlaglichter beleuchten alle diese Stücke, denen aber die solide Charakteristik fehlt; es sind mehr scharf ausgeschnittene Silhouetten als Menschen von Fleisch und Blut. Julius Rosen hat mehr Sinn für künstlerische Composition; besonders sein bestes Stück: „O diese Männer“, beweist dies; er gruppirt seine Gestalten um einen Grundgedanken, der auch in allen komischen Situationen aus-

strahlt. Das ist auch in „Größenwahn", in „Deficit" und andern Stücken von ihm der Fall, während einige Lustspiele: wie „Kanonenfutter", „Citronen", „Sport", diese innere Einheit vermissen lassen. In der Erfindung komischer Motive ist Rosen sehr glücklich; doch die Handlung bewegt sich bei ihm meistens ohne jede Spur von Selbstbesinnung, oft purzelbaumartig, oft wie aus der Kanone geschossen; daher der schwankartige Anstrich auch dieser Stücke. Es kommt dazu die Lust an Uebertreibungen und der Mangel an Motivirung, wie es aus solcher Ueberstürzung in der Führung der Handlung hervorgeht. Viele Verwickelungen sind nur dadurch möglich, daß die mitwirkenden Personen in langen Unterredungen nicht sagen, was sie auf dem Herzen haben und was sie sich gegenseitig zuerst mittheilen müßten. Ebenso enthalten auch Rudolf Kneisel's Stücke, wie „Die Tochter Belial's", „Emma's Roman", „Das einzige Gedicht" u. a. ganz gute komische Motive, doch die Durchführung ist allzu flüchtig und possenhaft. Franz von Schönthan begann mit einigen tumultuarischen Possen von großer Lachwirkung, verfaßte dann einige Lustspiele, wie „Der Schwabenstreich", „Roderich Heller", mit etwas höheren Intentionen, aber doch überwiegender Possenstimmung und feierte zuletzt durch einen drastischen Schwank: „Der Raub der Sabinerinnen", den er mit seinem Bruder Paul von Schönthan verfaßte, den Triumph, einen der größten Lacherfolge der jüngsten Zeit errungen zu haben. Gemeinsam ist fast allen diesen Stücken die Spiegelung des literarischen oder theatralischen Lebens auf der Bühne, allerdings auf dem Gebiete der seichten Belletristik und des subalternen Komödiantenthums.

In allen diesen Stücken grenzt die Charakterzeichnung bisweilen an die Caricatur; es fehlt eben der gediegene solide Grundton, die Lebenswahrheit, der Ernst, der dem schalkhaften Lächeln und selbst dem muntern Gelächter der Thalia zu Grunde liegen muß. Diese Stücke haben fast alle weniger

Halt als die lustigsten Lustspiele von Kotzebue und seiner anerkannten Nachahmer, eines Blum und Töpfer, welche freilich auf dem Lustspielparnaß der Italiener und Engländer freibeuterten. Je mehr die Berliner Posse als solche auf den Aussterbeetat gesetzt ist: desto mehr bereichert sich das Lustspiel mit dem vorweggenommenen Erbe derselben. In der Posse, in welcher das Couplet selbst der widerwilligsten Situation und dem ungeeignetsten Vertreter aufgepfropft wird, werden die Charaktere meist nur mit dicken Kohlenstrichen gezeichnet; die Situationen hängen an den lockersten Angeln der Motive; Wirkungen ohne Ursache häufen sich, und solche Leichtfertigkeit überkommt das Lustspiel von der Posse, deren Stelle es zum Theil vertritt, seitdem der Geschmack für ein wesentliches Ingredienz derselben, die Gesangskomik, zu erlöschen droht.

Merkwürdig ist es, wie ein Autor, der von dieser Gesangsposse herkommt, den Weg zur Solidität der Benedix'schen Dichtweise zurückgefunden hat, ja auch in Bezug auf die Vorliebe für directes Moralisiren diesem Autor geistesverwandt ist. Wir meinen L'Arronge, der zuerst mit Gesangspossen debutirte, dann mit seiner Posse „Mein Leopold" mit Benutzung der äußerlichen Form und des scenischen Rahmens eine ernstere Tendenz verfolgte, in „Hasemann und seine Töchter" auch die Form der Gesangsposse gänzlich abstreifte und besonders mit „Doctor Klaus" einen glänzenden Bühnenerfolg errang. Das possenartige Element ist zwar in diesen Stücken reichlich vertreten, aber meistens in gesonderten Scenen below stairs, wie in den überaus komischen Auftritten, in denen der Kutscher des Doctor Klaus als Winkelpraktikant auftritt. Doch trotz einer großen Eintönigkeit der Erfindungen — in mehreren Stücken spielen kranke Kinder hinter der Scene mit — und trotz der stets sich wiederholenden Tendenz, die verzärtelnde Liebe der Aeltern zu den mehr oder weniger ungerathenen Kindern zu geißeln, haben diese Lustspiele doch wieder eine solidere Charak-

L'Arronge, die Verkannten. 19. Jan. 1888 im deutschen Theater

teristik und überhaupt mehr dramatisches Rückgrat als die Stücke der vorher erwähnten Autoren.

Neben dem bürgerlichen Lustspiel, welches in seiner jüngsten Gestalt an die Posse streift, geht das Salonlustspiel einher, welches neuerdings nach französischen Vorbildern in das Schauspiel, das weinerliche Lustspiel, die Comédie larmoyante, überzugehen droht: mindestens sind hier die Grenzen so verwischt, daß eine kritische actio finium regundorum kaum Erfolg haben dürfte. Ob auf dem Titel des Stückes die Bezeichnung „Schauspiel" oder „Lustspiel" steht, macht in Bezug auf die Sache selbst keinen Unterschied.

Freilich, auch die Grenzen gegen das bürgerliche Lustspiel sind nicht immer festzuhalten. Im ganzen wird man von dem Salonlustspiel sagen müssen, daß es in einem höhern Ton gehalten ist und weitere geistige Perspectiven hat als das bürgerliche Familienstück. Wenn auch der aristokratische Pli, die feinern Formen der höhern Gesellschaft dort bei weitem mehr hervortreten, so sind sie dennoch durchaus nicht unerläßliche Bedingungen: wohl aber gibt es einen größern Reichthum geistigen Lebens hier zu verwerthen und die psychologische Entwickelung, die bei den heitern Zufallsspielen der bürgerlichen Komödie und ihren einfachen Motiven keine Rolle spielen kann, tritt hier in den Vordergrund. Damit hängt es zusammen, daß auch mancherlei, was an sociale Reform anklingt, in den Rahmen dieser Lustspiele sich einfügt: besonders die Mißstände des ehelichen Lebens und die Zustände, die das gesellschaftliche Correlat zu demselben bilden, werden namentlich von der französischen Comédie, die ja auch auf deutschen Bühnen eine große Rolle spielt, in dramatische Handlung umgesetzt. Daneben wird von Kunst, Literatur, von Philosophie und Politik im Dialog gehandelt, und einzelne Momente derselben spielen auch in die Action mit hinein. Mit Einem Wort, das Salonlustspiel hat eine höhere geistige Bedeutung als das bürgerliche, geht

mehr auf psychologische Motive zurück und schlägt einen vornehmern Ton an.

Schon Kotzebue verließ den engen Rahmen seiner „Kleinstädter", wenn er die Phrenologie in den „Organen des Gehirns" und die Kant'sche Philosophie in der „Sucht zu glänzen" zu Gegenständen seiner dramatischen Satire machte; doch hatte diese Satire so derbe Formen, daß sie die Lustspiele, die sie beherrschte, nicht in eine geistig vornehmere Sphäre erheben konnte. Der eigentliche Schöpfer des deutschen Salonlustspiels ist Eduard von Bauernfeld; ja, in einem seiner ersten Stücke: „Bürgerlich und Romantisch", einem Lustspiel von ungezwungener Führung der Handlung und glücklicher Charakteristik, einem der besten und nachhaltigsten Repertoirestücke deutscher Bühne, hat er die gesellschaftlichen Contraste behandelt, welche den Gegensatz des bürgerlichen Lustspiels und des Salonlustspiels bilden. Mit ausnehmender Lebenswahrheit, in köstlichen kleinbürgerlichen Genrebildern ist der philiströse Familienkreis dargestellt, in welchem der junge Badearzt Sittig seine Lebensgefährtin sucht. Die Scenen zwischen Katharina von Rosen aber und dem Baron Ringelstern sind mit der ganzen geistigen Feinheit und dem attischen Humor des Salonlustspiels durchgeführt. Was Bauernfeld „romantisch" nennt, ist in Wahrheit „modern": es bezeichnet den höhern Conversationston, die geistige Fernsicht, die feinere psychologische Motivirung. Diese fehlt in allen seinen Stücken nicht; ja, manche derselben sind zu sehr als Seelengemälde zu betrachten; die äußere dramatische Handlung tritt bisweilen gegen die novellistischen Vorgänge des Seelenlebens zu sehr zurück. Einige dieser Stücke, wie „Krisen", ein Lustspiel, das auf einer Erzählung Feuillet's beruht, verleugnen die Wahlverwandtschaft des Autors an der Donau mit demjenigen an der Seine nicht, obschon auch hier Charaktere wie Lämmchen die deutschbürgerliche Komödie innerhalb der französischen Salondramatik vertreten. Doch der Stil des Salon-

dramas ist in allen diesen Stücken vom „Tagebuch“ an bis zu „Aus der Gesellschaft“ und „Moderne Jugend“ mit Feinheit und Grazie ausgeprägt. In dem Lustspiel „Großjährig“ ließ Bauernfeld selbst die politischen Gegensätze in allgemein verständlicher Symbolik auf der Bühne sich aussprechen.

Der vornehmern Gattung des Lustspiels gehört eins der beliebtesten Stücke unsers Repertoires an: „Die Journalisten“ von Gustav Freytag, welches sich ebenfalls im Salon, und zwar im politischen Salon, bewegt, aber stark durchschlagende bürgerliche Elemente in sich aufgenommen hat, wie den Charakter Piepenbrink's, welcher der Träger eines Haupterfolges in dem Stücke ist. Nicht französische Muster, sondern englische bestimmen die Darstellungsweise Freytag's: es ist der Pinsel von Dickens-Boz, mit dem er seine Charaktere malt; die heitere Natürlichkeit, das große Geschick, womit die politischen Parteien, wenn auch in ihren Umrissen kenntlich, doch in halbe Verschleierung gehüllt sind, welche eine zwiespältige Parteinahme seitens des Publikums ausschließt, das köstliche Album journalistischer Charakterköpfe, unter denen Bolz, der immer in neuer Auflage erscheinende Lieblingsheld Freytag's, ein Mann des gemüthlichen Humors und der liebenswürdigen Impertinenz, sich besonders hervorthut: dies alles sicherte dem Stücke einen nachhaltigen Bühnenerfolg, um so mehr, als die geistige Feinheit des Autors in der Durchführung sich nicht verleugnete.

In das uneingeschränkte Lob, welches Heinrich Laube dem Stücke zollt, mag man eher einstimmen als in seine uneingeschränkte Bewunderung des „Geheimen Agenten“ von F. W. Hackländer. Auch dieses Stück ist ein echtes Salonlustspiel; es spielt sogar auf dem glatten Parket des Hoflebens. Die Composition ist durchaus ineinandergreifend, und das Gespenst des geheimen Agenten, das der Prinz zu seinem Privatgebrauch herbeibeschworen und das solche Verwirrung in allen Hofkreisen anrichtet, hat eine Legitimation, welche die

Aesthetik des Komischen respectiren muß. Gleichwohl dreht sich die ganze Handlung um die Intriguen kleiner Höfe, ein Thema, das keine weiteren Perspectiven bietet und eigentlich nur eine in einen höhern gesellschaftlichen Kreis verlegte Variante auf die Kleinstädterei ist. Ueberdies sind die albernen Hofmarschälle und ähnliche Chargen des Hofstaates schon aus unsern classischen Dichtern zur Genüge bekannt. So muß man sich diesem Stücke gegenüber auf Anerkennung der geschickt angelegten Intrigue beschränken; es ist ein modernes Degen- und Mantelstück, dessen Held in ein gespenstiges Incognito gehüllt ist; nachhaltigen Eindruck kann es nicht hervorrufen.

Den eleganten Ton des Salons hat von den neuern Dramatikern keiner so glücklich getroffen wie Adolf Wilbrandt, dessen vielseitiges Talent ebenso in der Tragödie heimisch ist. Wilbrandt gehört im Lustspiel der Bauernfeld'schen Schule an: das Herüberwirken neufranzösischer Einflüsse ist nicht in störender Weise bemerkbar. In den reizenden Einactern „Jugendliebe“ und „Unerreichbar“ herrscht die feine Grazie des echten Lustspiels; die Schwierigkeit, eine Handlung mit dramatischer Gliederung in einen Act zusammenzudrängen, eine Entwickelung, ja, einen Umschlag der Gesinnung und Neigung innerhalb einer so kurz gemessenen Bühnenzeit zu bieten, ist von dem Dichter mit Glück überwunden. Freilich muß das Publikum und die Kritik kleine Zugeständnisse an die Illusionen der Bühne und an die dramatische Uhr machen, die nicht ganz nach der Stadt- und Rathsuhr geht. In den größern Salonlustspielen Wilbrandt's fehlt indeß die ausdauernde Kraft des Humors, wir möchten sagen, das dramatische Wachsthum. Die Klippe für Wilbrandt den Lustspieldichter ist Wilbrandt der Novellist. Die Novelle hat andere Voraussetzungen als das Lustspiel; sie greift in der Handlung ebenso zurück wie vorwärts, sie liebt das feine psychologische Problem. Das Lust-

spiel „Die Maler", in seiner Art ein Cabinetsstück mit sprudelnder Frische des Dialogs und hinreißender Heiterkeit der Situationen, hat doch auch einen novellistischen Zug. Die Wandlungen in dem Verhältniß zwischen Oswald und seiner Verlobten Leonore sind für das Lustspiel zu plötzlich, zu brüsk: es fehlen jene motivirenden Vermittelungen, welche die Novelle ausführen kann. Dagegen ist die junge Malerin Elsa, die sich aus einer grauen Motte in einen schönen Schmetterling verwandelt und sich aus dem Sächlichen ins Weibliche übersetzt, eine originelle dramatische Gestalt, und bei ihr ist es auch ausreichend motivirt, wie sie die Kunst aufgibt und ihr Herz findet. „Die Vermählten" sind mit sehr bunter theatralischer Handlung doch eigentlich eine dramatische Novelle, der es an genugsam markirten Einschnitten fehlt und deren spleenhafte Voraussetzung von bizarrer Art ist, wie überhaupt die komischen Arabesken und Figuren an Barockschnitzwerk erinnern. Doch sind die Verwickelungen gewandt, und der Ton des Ganzen ist fein und elegant. Einen stark novellistischen Beigeschmack hat auch die „Fahrt nach Riva"; einleuchtender ist die dramatische Entwickelung in der Comédie „Auf den Bretern", in welcher eine Künstlerin, die infolge einer aus Liebe geschlossenen Ehe auf die Bühne verzichtet, unglücklich durch solchen Verzicht, wieder zu ihrer Kunst zurückkehrt, die Heldin ist.

Alle diese Stücke zeugen nicht nur von großer Bühnengewandtheit, sie haben eine geistige Feinheit des Tons und der Haltung, welche durchaus wohlthuend berührt und geeignet ist, auch dem deutschen Salonlustspiel auf den vornehmen Bühnen eine Stätte zu bereiten.

Gleiches Lob kann man der Paul Lindau'schen Dramatik spenden, die sich ebenfalls durch graziöse Haltung der conversationellen Formen hervorthut und nur bisweilen einzelne kecke Feuerwerke des Esprit und geflügelte Worte liebt, die an den Kalauer streifen. Der Autor begann als echter Jünger der

französischen Comédie in seiner „Marion", in welchem Stücke die gefallene Frau die in der Boulevarddramatik beliebten Stadien ihres Falls durchmacht. Das Stück hatte einige gut arrangirte Effectscenen, verleugnete aber die Pariser Muster zu wenig. Gänzlich emancipirt von solchen gewagten Voraussetzungen hatte sich der Autor in seinem erfolgreichen Schauspiel „Maria und Magdalena", in welchem eine ernste und rührende Handlung sich aus den allzu harmlosen Voraussetzungen einer Pensionsliebe und den stilistischen Uebungen einer Schülerin entwickelt. Die Wurzel dieser Handlung gehört dem eng umzäunten dramatischen Gärtchen der Benedix'schen Muse an; ihre Krone wiegt sich mit feingefiedertem Laubwerk im Aether der effectvollen Boulevardsdramatik, deren Technik der gelehrige Jünger sich mit vielem Geschick angeeignet hat; den Dank dafür stattete er ihr in den Lobreden ab, mit denen sein Held das französische Drama feierte, wobei er das Lob des deutschen nicht etwa einem Pedanten, sondern einem Schurken in den Mund legte. „Diana", das zweite Stück, hatte gewagte Voraussetzungen und einen unmöglichen Abschluß. Diesen Comédies schlossen sich später noch „Tante Therese", „Johannistrieb" und „Jungbrunnen" an, drei Stücke, in denen, trotz einzelner Salon- und Atelierscenen, die bürgerliche Rührung und die sentimentale Beleuchtung, ja eine gewisse herbstliche Stimmung, wie sie die Liebe alter Jungfrauen und Junggesellen mit sich bringt, überwog. In „Gräfin Lea" hat Lindau der aktuellen Frage über die Stellung des Judenthums eine dramatische Fassung gegeben, elegant und geistreich aber ohne festen Gang und innere Einheit, mit einem Ragout sentimentaler Scenen und komischer Genrebildern und einer oft zu directen Rhetorik. „Der Erfolg" ist ein echtes Lustspiel, von überraschend dürftiger einfacher Handlung, aber mit so reichen Feuilleton-Arabesken ausgestattet, daß die Stimmung

des Publikums eine heiter angeregte bleibt und den Geschicken eines Bühnendichters vor, bei und nach der Aufführung eines Stückes nicht ohne Antheil folgt.

Ein jüngerer Autor, Hugo Bürger (Lubliner), ist in die Bahnen Paul Lindau's getreten mit seiner „Gabriele", einer echten Comédie, und seinem Lustspiel „Eine Frau ohne Geist". Beide Stücke hatten am Berliner Hoftheater großen Erfolg; auch spricht sich ein Talent für Situationsmalerei und psychologische Detailzüge in denselben aus; doch seine Darstellungsweise entspricht nicht den Regeln, welche die Dramaturgie als endgültig für dramatische Compositionen festgestellt hat. Sie geht in der Motivirung in die Breite, ohne damit die Motive zu verstärken, und schiebt novellistische Illustrationen mit zurückliegender Vergangenheit, lange Erzählungen breit in die bereits vorgeschrittene und zum Schluß eilende Handlung ein. Außerdem gehen zwei Handlungen bei ihm nebeneinander her, die weder durch äußern Causalnexus, noch durch einen gemeinsamen Grundgedanken miteinander verknüpft sind. Dadurch erscheinen seine Stücke nach der einen Seite schwerfällig durch die Häufung der Motive, nach der andern locker und zusammenhanglos durch das gleichgültige Nebeneinander zweier selbständigen dramatischen Strömungen. Die französischen Einflüsse, besonders diejenigen Victorien Sardou's, zeigen sich in vielen Einzelheiten der Bürger'schen Stücke: wir erinnern in der „Frau ohne Geist" an die Briefscenen, die uns die pattes de mouche lebhaft ins Gedächtniß zurückrufen, an die Mitwirkung des Geruchsinnes bei dramatischen Combinationen. Werner riecht den im Kamin verbrannten Brief, ähnlich wie sich die abenteuernde Gräfin in „Dora" als Diebin des Documents durch den Parfum verräth, mit dem sie alle Actenstücke durchduftet hat.

In „Gabriele", einem Stück von weit größerm Zusammenhalt als „Die Frau ohne Geist", ist die Verwickelung selbst in einer äußerst complicirten Weise eingeleitet: es bedarf dazu

einer so genauen Localaufnahme, wie sie bei Criminalprocessen erforderlich ist. Ohne das Verhältniß der Räumlichkeiten zu einander versteht man den ganzen Conflict nicht; „das Logis" ist die Mutter desselben, der diftelnde Verstand der Vater. In der weitern Ausführung, so viel Peinliches sie bietet, zeigt sich das Talent des Autors in manchen Scenen, die mit psychologischer Feinheit ausgeführt sind; die Lösung muß aber wieder an jene Voraussetzungen anknüpfen. „Gabriele" trägt indeß das Gepräge des Schauspiels, der Comédie larmoyante, deutlich an der Stirn. Dagegen ist „Die Frau ohne Geist" ein wirkliches Lustspiel, mit einem echten Lustspielmotiv, das aber weder an und für sich genügend erklärt noch genügend ausgebeutet ist. Dies Mädchen wird theils für dumm gehalten, ohne es zu wollen, theils stellt es sich dumm. Diese doppelte Motivirung spielt ineinander; doch bleibt sie ohne dramatisch eingreifende Wirkung; denn schon im zweiten Acte läßt die Heldin die Maske fallen und erobert sich durch ihre Klugheit einen Mann. Es folgt dann noch ein Nachspiel, das ihr zu einem wohlfeilen Triumphe über eine Nebenbuhlerin verhilft. Dies an einen Vorgang des frühern ersten Actes sich anrankende Nachspiel bietet allerlei Detail, das auf der Bühne sich wirksam macht, ist aber mühsam zusammengeklügelt. Eine zweite Geschichte, die Novelle der Bettlerin von Santa-Croce, schiebt sich ohne jede äußere oder innere Beziehung auf die Haupthandlung breit in dieselbe ein. Der Dialog des Stückes hat zwar keinen schlagenden Witz, doch er hält, mit wenigen Ausnahmen, die rechte Mitte eines gefälligen Conversationstons ein. In Hugo Bürger's späteren Stücken: „Auf der Brautfahrt", „Gold und Eisen", finden sich dieselben Vorzüge und Fehler wieder. Charakteristisch ist es für ihn, daß er seine Motive gern aus den Kreisen des Handels- und gewerblichen Lebens nimmt. In „Fourfix" und den „Mitbürgern" ist eine Vereinfachung der Motivirung, eine leichter flüssige dramatische Formlegung un-

verkennbar; doch hat der Gehalt der Stücke darunter gelitten und besonders das letztere ist schwach und verfehlt.

Wenn wir das deutsche Salonlustspiel oder die Comédie in dieser ihrer neuesten Gestalt näher ins Auge fassen, so finden wir Versündigungen gegen die Grundregeln des dramatischen Schaffens, die zum Theil sich auf französische Vorbilder zurückführen lassen. Das Ueberwiegen des Novellistischen ist fast allen diesen Stücken gemeinsam; Lindau wie Bürger verstoßen gegen die dramatische Grundregel, daß das Publikum von Hause aus mit im Geheimniß sein muß; sie entrollen erst allmählich im Laufe des Stückes eine hinter demselben liegende Vergangenheit, statt uns eine vor unsern Augen sich fortentwickelnde und nur dadurch spannende Handlung vorzuführen; sie benutzen das Effectmittel der Enthüllungen, das für das Drama schon deshalb ungeeignet ist, weil es ohne längere Erzählungen sich nicht in Anwendung bringen läßt. Die Erzählungen bei unsern Classikern — wir erinnern an die des schwedischen Hauptmanns in „Wallenstein's Tod", an die des Ritters Raoul in der „Jungfrau von Orleans" — schildern Vorgänge, die sich entweder schon aus der dramatischen Handlung selbst als ihre Folge, die scenisch nicht mit dargestellt wird, entwickeln, oder, mit der Handlung selbst eng verwebt, gleichsam in ihren Zwischenacten spielen, oder, wie Wallenstein's eigene Erzählung, den Charakter des Helden in ein bedeutsames Licht stellen. Erzählungen und Novellen in spätern Acten, welche erst die Vorgänge der vorausgehenden erläutern, sind als nachhinkende Motivirungen durchaus zu verwerfen. Bei Wilbrandt ist dies weniger der Fall, und wenn wir von einem novellistischen Zug in seinen Lustspielen sprechen müssen, so bezieht sich dies auf die gewagten psychologischen Probleme, die er bisweilen behandelt und für deren Begründung der rasche Gang des Dramas nicht genügende Zeit übrigläßt.

So sehr die französischen Autoren die Technik beherrschen,

so ist doch ihre Compositionsweise nicht mustergültig. Dies gilt besonders von Sardou, der in die Exposition stets eine Mosaik von Genrebildern aus dem Salon stellt, aus welcher allmählich erst die Handlung herauswächst zu einer oder zwei großen entscheidenden Hauptscenen. Es bedarf keines allzu scharfen Auges, um zu sehen, daß unser deutsches Salonlustspiel hierin ganz nach dem Muster Sardou's arbeitet; in jedem Stück von Lindau und Bürger ist dies nachzuweisen. Gleichwohl ist das Ueberwuchern des Episodischen kein dramatischer Vorzug; es beeinträchtigt den starken Zug der fortschreitenden Handlung und kann zu einer Compositionslosigkeit führen, welche auch bis zum Schluß aus dem musivischen Nebeneinander mehrerer Neben- und Haupthandlungen nicht herauskommt.

Dagegen ist dem deutschen Salonlustspiel ein größerer Reichthum geistiger Perspectiven und ein gewandter, eleganter Dialog nachzurühmen, und damit ein Fortschritt über die Sphäre des bürgerlichen Lustspiels hinaus.

Eine andere Form des Lustspiels, das historische, gehört dem 19. Jahrhundert an, ist aber ebenfalls nicht aus deutscher Eigenart entsprungen, sondern von ihr bei der Aneignung nur umgeschaffen und vertieft worden. Der eigentliche Schöpfer desselben ist Scribe, der zuerst auf den Gedanken kam, Intriguen des Mantel- und Degenstückes auf historische Vorgänge anzuwenden. Es geschah dies stets im Sinne feiner Ironie, die im Nachweise der kleinen Ursachen für große geschichtliche Wirkungen triumphirt. Doch hat das Lustspiel keine andere Aufgabe, als die Geschichte in solche ironische Beleuchtung zu rücken? Konnte es sich nicht auch komischer Charaktere und Situationen bemächtigen, welche die Geschichte an die Hand gab? Konnte es nicht, ohne Verspottung des geschichtlichen Geistes, ja mit Verherrlichung desselben eine Satire auf die Nichtigkeiten schreiben, welche sich der Entwickelung der Menschheit in den Weg stellten? Etwas vom scharfen Auge, aber engen

Blick des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, darf dem Lustspiel für seine heitern Kleinmalereien nicht fehlen, aber es soll nicht aufgehen im Genrebilde. Das war die Art und Weise, wie deutsche Dramatiker das geschichtliche Lustspiel gestalteten, namentlich Karl Gutzkow in seinem „Zopf und Schwert". Hier wird die Geschichte nicht ironisch, sondern sogar prophetisch beleuchtet. Mit Cabinetsstücken der Anekdote wird der wackere Soldatenkönig illustrirt, aber in der Scene des Tabakscollegiums schlägt der Humor ein seelenvolles Auge auf und in seinen „lachenden Thränen" spiegelt sich die geschichtliche Bedeutung des hausväterlich-tyrannischen Monarchen. Aehnlich wird im „Urbild des Tartuffe", einer Spiegelung des Lustspiels im Lustspiel, das Recht der freien Meinungsäußerung auch in satirischer Form im Kampfe mit den Interessen des Hofes und der Stände geschildert. Mein eigenes Lustspiel „Pitt und Fox" enthält eine heitere Kritik des englischen Parlamentarismus. Heinrich Laube schrieb in „Gottsched und Gellert" eine muntere Literaturkomödie mit den Contrasten zweier grundverschiedener literarischer Charaktere, und behandelte im „Statthalter von Bengalen" die pseudonyme Publicistik mit den komischen und ernsten Schicksalen, die sich an die Namenlosigkeit eines epochemachenden Autors heften. Der deutsche Genius ist es gewohnt, die Weltgeschichte als das Weltgericht anzusehen; er hütet sich davor, sie à la Scribe zu entschleiern; der deutsche Lustspieldichter sucht in ihr komische Motive, er verspottet die Mächte, die sich dem Fortschritt entgegenstellen; er zeigt die heitern Schwächen von Männern, die sich im Großen bedeutend bewegen; er corrigirt das französische Intriguenstück durch das Charakterstück. So mag diese neue Gattung immer neue Blüthen treiben; sie ist vollkommen berechtigt, wenn sie auf dem Boden der modernen Interessen und Ideen bleibt, und nicht, wie Felix Dahn in der „Staatskunst der Frauen" es gethan, für heitere Verwickelungen ein mittelalterliches

Costüm wählt und ein solches auch im Denken und Empfinden wählen muß. Die Anlehnung an historische Daten macht nicht das Historische aus.

Die übliche Form unsers modernen Lustspiels ist der prosaische Dialog: das Lustspiel in Versen wird nur sehr ausnahmsweise gepflegt. Gleichwohl schließt der komische Stil durchaus nicht den Vers aus, der sich gerade dafür eignet, epigrammatische Pointen des Dialogs mit besonderer Schärfe zuzuspitzen, überhaupt auch der Komik einen mehr monumentalen Charakter, den flüchtigen Einfällen die Bedeutung geflügelter Worte zu geben. Doch die realistische Richtung der Zeit findet in der Versprache eine Entfremdung von der Naturwahrheit, welche im Anschluß an die Conversation des gewöhnlichen Lebens liegt. Den Conversationsschauspielern ist der Versdialog ein ungewohntes Hemmniß; auch ist es keine Frage, daß für eine Menge von Stoffen das Versgewand eine ungeeignete Einkleidung sein würde. Gleichwohl sollte das Lustspiel mit idealer Physiognomie der deutschen Bühne erhalten bleiben, und die darauf hingehenden Bestrebungen verdienen volle Ermuthigung.

Die Hoffnung, daß die Entwickelung und Vertiefung der politischen Interessen der deutschen Bühne ein aristophanisches Lustspiel verschaffen würde, ein Lustspiel, das zugleich satirisch scharf und poetisch schwunghaft in kühnen Phantasiegestaltungen ein Abbild der politischen und socialen Welt auf die Breter zauberte, hat sich, wie oben erwähnt, durchaus nicht erfüllt. Der Vorgang Platen's, welchem einige Dichter, wie Prutz in der „Politischen Wochenstube" und Glaßbrenner, folgten, hat sich für die Bühne unfruchtbar erwiesen. Jene Dichtungen mit ihren Choriamben und Tetrametern, die zum Theil das dauernde Gepräge eines großen sprachschöpferischen Talentes trugen, verzichteten allerdings von Hause aus auf die Bühne, indem sie nur den Eingeweihten literarischer Kreise verständlich und außer-

dem zu arm an einer greifbaren komischen Handlung waren. Doch eine Anknüpfung an diese in Bezug auf dichterischen Ausdruck classischen Muster, mit größerer Rücksicht auf Bühnenerfordernisse und Bühnenwirkung erschien wohl möglich, und gerade die Zauberposse mit ihrer glänzenden scenischen Ausstattung und ihren fein erfundenen Phantasiegestalten enthält einen Keim, aus dem ein modernes aristophanisches Lustspiel hätte herauswachsen können. Ein satirischer Grundgedanke als geistiger Kern, die reich dotirte moderne Bühne mit ihren Decorationen, glänzenden Mitteln, ihren Maschinerien und Beleuchtungen, die aus dem Couplet sich gestaltende Parabase, eine Handlung, die neben dem Symbolischen das derb Komische zur Geltung brachte: waren hier nicht viele Möglichkeiten gegeben für die Wiedergeburt des aristophanischen Lustspiels im modernen Geist? Leider fehlte der echte Genius für solche Umgestaltung; aber auch die bequemen Neigungen der Theaterdirectionen und des Publikums waren ihr entgegen gewesen. Ohne Frage wird die alte Posse mehr und mehr auf den Aussterbeetat gesetzt; aber ihre Erbschaft tritt nicht die aristophanische Komödie an, sondern jenes bürgerliche Lustspiel, welches der mittlern und neuern attischen Komödie entspricht. Diese Wendung bezeichnet L'Arronge, der von der Gesangsposse herstammt und sich jetzt schon das Burgtheater erobert hat.

Das bürgerliche Lustspiel in Versen hat übrigens in Deutschland auch schon ein altes Datum: der vielgewandte Kotzebue hat solche Stücke gedichtet, ebenso seine Nachfolger, Müllner und Steigentesch. In Frankreich hat einer der gefeiertsten realistischen Lustspieldichter, Augier, mit geistig feinen Komödien in gewähltem Versgewand begonnen und eigentlich seinen Ruf begründet; auch Ponsard's Lustspiel „La bourse" trägt diesen vornehmen Charakter. Wir haben auf deutschen Bühnen, und zwar auf allen Repertoires ein beliebtes Lustspiel in Versen, es ist spanischer Herkunft: Moreto's „Donna Diana"; das

meisterhafte Federballspiel der Pointen in demselben und die „fein ausgearbeitete Dialektik" der Empfindungen ist über jedes Lob erhaben. An dies Muster lehnt sich der Nibelungendichter Wilhelm Jordan in seinen Lustspielen „Die Liebesleugnerin" und „Durchs Ohr", welches letztere in jüngster Zeit die Bühnen sich erobert, mit unverkennbarer Deutlichkeit an. Große Sprachgewandtheit und geistige Feinheit zeichnen diese Stücke aus, deren Intrigue indeß nicht greifbar genug, gleichsam mit dialektischen Spinngewebefäden gewebt ist.

So weist unser neues Lustspiel zwar reges Leben auf, auch fehlt es nicht an Vielseitigkeit der Richtungen. Gleichwohl ist es über Kotzebue im ganzen und großen nicht viel hinausgekommen, und der Einfluß der französischen Bühne, förderlich in Bezug auf äußere Technik, hat doch die deutsche Eigenart dramatischer Komik nicht zu freier Entfaltung kommen lassen.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.